

L.eleg.g.

155

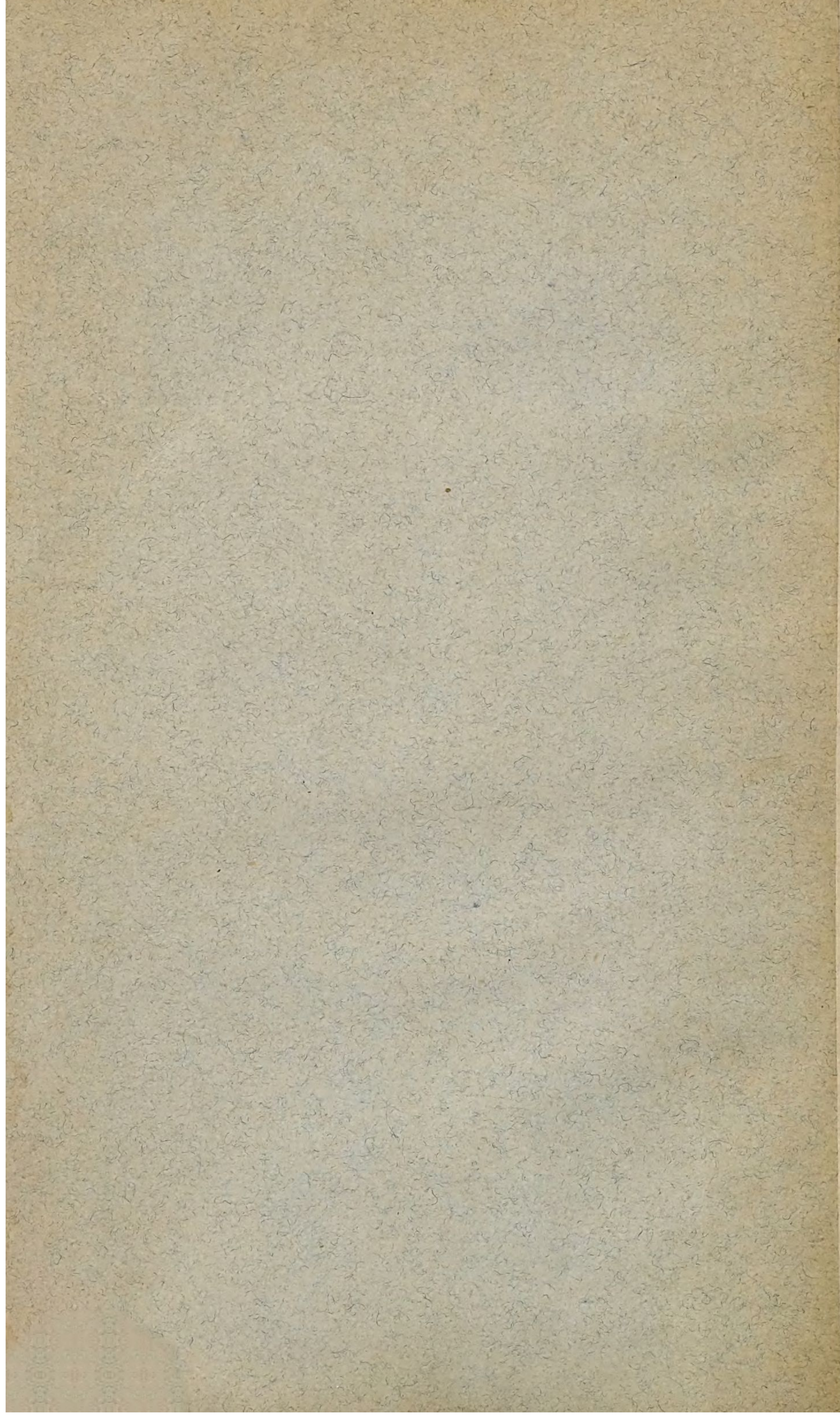
3

<36614842370019



<36614842370019

Bayer. Staatsbibliothek



DIE
DEKORATION DER MODERNEN BÜHNE
IN ITALIEN

VON DEN ANFÄNGEN BIS ZUM SCHLUSS DES
XVI. JAHRHUNDERTS.

ERSTER THEIL.

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER
PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER UNIVERSITÄT LEIPZIG
VORGELEGT
VON
EDUARD FLECHSIG.



DRESDEN
DRUCK VON BRUNO SCHULZE
1894.



DEM ANDENKEN
ANTON SPRINGERS



VORBEMERKUNG.

Mit Genehmigung der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig erscheint von dieser Dissertation zunächst nur der erste Teil. Den zweiten Teil, der die florentinische Theaterdekoration bis zum Schluss des 16. Jahrhunderts behandeln soll, werde ich später an anderer Stelle veröffentlichen.

Ed. Flechsig.

VORBEREITUNG

Die Vorbereitung der Schüler ist die Aufgabe der
Lehrer. Sie müssen die Schüler in der Lage setzen,
die Aufgaben der Schule zu bewältigen. Die
Lehrer müssen die Schüler in der Lage setzen,
die Aufgaben der Schule zu bewältigen.

1. Die Aufgabe der Schule ist es, die Schüler in der Lage zu setzen, die Aufgaben der Schule zu bewältigen.

INHALT.

	Seite
I. Einleitung. — Die Bühne des geistlichen Schauspiels. — Die Wiederbelebung des klassischen Dramas	1—9
II. Historische Entwicklung der Bühnendekoration an den italienischen Fürstenhöfen	
1. Ferrara	10—24
2. Mantua	25—32
3. Mailand	32—35
4. Urbino	35—41
5. Rom	41—75
III. System der modernen Bühneneinrichtung (nach Serlio). — Ihr Wesen und ihr Verhältniß zur Bühne des geistlichen Schauspiels	76—83
IV. Ursprung der modernen Bühnendekoration	84—94
Verzeichnis der Künstler	95
Zur Erklärung und Kritik des Vasari	96

INHALT.

I. Einleitung	1-10
II. Die Bedeutung der Ethik	11-20
III. Die Grundlagen der Ethik	21-30
IV. Die Ethik der Antike	31-40
V. Die Ethik des Mittelalters	41-50
VI. Die Ethik der Neuzeit	51-60
VII. Die Ethik der Gegenwart	61-70
VIII. Die Ethik der Zukunft	71-80
IX. Die Ethik der Wissenschaft	81-90
X. Die Ethik der Kunst	91-100
XI. Die Ethik der Politik	101-110
XII. Die Ethik der Religion	111-120
XIII. Die Ethik der Philosophie	121-130
XIV. Die Ethik der Naturwissenschaft	131-140
XV. Die Ethik der Medizin	141-150
XVI. Die Ethik der Pädagogik	151-160
XVII. Die Ethik der Psychologie	161-170
XVIII. Die Ethik der Soziologie	171-180
XIX. Die Ethik der Ökonomie	181-190
XX. Die Ethik der Jurisprudenz	191-200

I.

Einleitung. — Die Bühne des geistlichen Schauspiels. — Die Wiederbelebung des klassischen Dramas.

Die Altertumswissenschaft ist seit Jahrzehnten unermüdlich thätig, Ursprung, Anlage und Gestalt des antiken Theaters zu erforschen, so dass zu einem vollständigen Bilde desselben nur noch wenige unbedeutende Züge zu fehlen scheinen. Wie steht es dagegen mit der Geschichte des modernen Theaters? Wie waren seine Anfänge, welche Wandlungen hat es im Laufe der Zeiten durchgemacht? Eine befriedigende Antwort darauf giebt es nicht. Nur so viel scheint allgemein bekannt zu sein, dass unsere moderne Bühne eine Erfindung der Italiener ist, und dass diese im Theaterbau die Lehrer von ganz Europa gewesen sind. Weiter aber reicht die Erkenntnis kaum. Die Ansichten, die man da und dort über die Entwicklung der italienischen Theaterarchitektur und Bühnendekoration liest, sind zum Teil blosse Vermutungen; Wahres und Falsches steht neben einander. Eine Arbeit wie die vorliegende, die zum ersten Male den Versuch macht, dem Ursprung des modernen Theaters nachzugehen und seine Entwicklung während der Renaissancezeit nach den Quellen zu schildern, rechtfertigt sich daher ganz von selber.¹⁾

¹⁾ Den ersten Überblick über die Theaterdekoration der Renaissance hat J. Burckhardt gegeben in seiner Geschichte der Renaissance in Italien (3. Aufl. 1891, S. 376—384).

Bekanntlich hat die Renaissance keine eigentlichen Theatergebäude gekannt, auch nicht das Bedürfnis gehabt, welche zu errichten. Die Sitte dramatischer Aufführungen war damals nicht so allgemein wie heute; abgesehen von einzelnen besonderen Anlässen waren diese auf die Zeit des Carnevals beschränkt. Erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts beginnt man, stehende Theater zu bauen. In der ersten Zeit fanden die Aufführungen in den Palasthöfen, dann in den Sälen der Vornehmen statt. Die Anordnung des Zuschauerraumes war dabei mehr vom Zufall abhängig, und wenn von einem Anteil der bildenden Kunst die Rede ist, so bezieht sich das immer in erster Linie auf die Anlage und Ausschmückung der Bühne. Hier haben die grössten Künstler Hervorragendes geleistet. So kann also die Geschichte des modernen Theaterbaues in der ersten Zeit nur eine Geschichte der Bühnendekoration sein.

Die Entwicklung der Schaubühne ist natürlich abhängig von der Entwicklung des Dramas und kann nicht getrennt von dieser betrachtet werden. Die Bühne soll den Ort der Handlung sichtbar nachahmen, demnach muss ihre Gestaltung der inneren Anlage des Dramas entsprechen. Das moderne Drama entstand in engstem Anschluss an die klassischen Vorbilder, und so müssten die Anfänge der modernen Bühne in der Zeit liegen, da Plautus, Terenz und Seneca zu neuem Leben erwachten und wieder zu scenischer Darstellung gelangten. Diese Wiedergeburt des klassischen Dramas fällt aber gerade in die Zeit der höchsten Blüte des geistlichen Schauspiels, der *Sacra Rappresentazione*, so dass es schon an sich nahe liegt, an eine Beeinflussung des einen durch das andere, überhaupt an gewisse Wechselbeziehungen zwischen beiden zu denken. Daher ist es notwendig, einen Blick auf das geistliche Schauspiel und seine scenischen Einrichtungen zu werfen, ehe wir uns dem eigentlichen Gegenstande unserer Nachforschungen, der modernen Bühne, zuwenden.

Über das geistliche Schauspiel in Italien hat Alessandro D'Ancona in seinen *Origini del Teatro italiano* eine Arbeit veröffentlicht, die wahrhaft klassisch genannt zu werden verdient und als Grundlage für alle weiteren Forschungen gelten muss. Ich gebe im Folgenden die Ansichten D'Anconas, zum Teil wörtlich, wieder.¹⁾

Das geistliche Schauspiel hat mit dem regelmässigen Drama der Alten nichts gemein als etwa den Dialog; es ist eine in Handlung umgesetzte Erzählung aus der Bibel oder der Heiligenlegende, ohne das Princip dramatischer Entwicklung, ohne Motivierung der auf einander folgenden Ereignisse, ohne Concentration derselben auf einen Punkt. Es kennt daher keine Einteilung in Akte und Scenen; gleichmässig schreitet die Handlung von einem Ereignis zum andern fort, und jedes wird mit gleicher Ausführlichkeit vorgeführt. Und wie das geistliche Schauspiel demnach ohne einheitliche Handlung ist, so fehlt ihm auch die Einheit des Ortes und der Zeit.

Die Bühne der *Sacra Rappresentazione* war nun ganz deren innerer Natur entsprechend, also ebenso wenig einheitlich, ebenso vielgestaltig. Alle Örtlichkeiten, die im Stücke nach einander vorkamen, waren schon bei Beginn des Spieles gleichzeitig sichtbar, und die Ortsveränderung ging daher nicht, wie auf unserer modernen Bühne, durch Dekorationswechsel, Coulissenveränderung vor sich, sondern die Handlung schritt von einem Punkte der Bühne zum andern fort. Infolgedessen hatte die Bühne eine bedeutende räumliche Ausdehnung, besonders der Länge nach. Unter ihrem vorderen Teile befand sich die Hölle in Gestalt eines fürchterlichen Rachens, der sich ab und zu öffnete, um den Teufeln Einlass zu gewähren. In ihr konnte nicht gespielt werden, sondern man machte nur darin den nötigen „Höllenglärm“, Flammen und Rauch schlugen heraus, und die Teufel

¹⁾ Alessandro D'Ancona, *Origini del Teatro italiano*. Sec. Edizione. Torino, Ermanno Loescher, 1891. Vergl. für das Folgende besonders vol. I, 456—458, 473, 477—481, 492—493. (Ich citire immer nur „D'Ancona“.)

warfen die Seelen und Körper der armen Sünder hinein. — Der grösste Teil der Handlung ging auf dem Vorderteil der Bühne vor sich. Von hier aus sprachen die Schauspieler, wenn der Gegenstand sie nicht etwa in den weiter zurückliegenden „luoghi deputati“ zurückhielt, den besonderen Örtlichkeiten, die Zimmer, Wohnhäuser, Schlösser, Tempel, Städte, Länder, Meere, Wälder u. s. w. darstellten und deren Bedeutung durch Inschriften oder daran befestigte Zettel gekennzeichnet war. Ihre Zahl und Beschaffenheit hing natürlich ab vom Charakter jedes einzelnen Schauspiels und der Art der Ereignisse, die zur Darstellung kommen sollten. Die Schauspieler traten, sobald die Reihe zu sprechen an ihnen war, aus diesen luoghi deputati hervor und kehrten, wenn sie nichts anderes zu thun oder zu sagen hatten, dahin zurück. — Im Hintergrund der Bühne, höher als alle diese einzelnen Örtlichkeiten und gleichsam eine grosse reich geschmückte Bühne für sich darstellend, erhob sich das Paradies, das sich je nach Bedürfnis öffnete und schloss. Dort sass auf einem leuchtenden Throne, umgeben von Engelchören, Gottvater.

Auf dieser vielgestaltigen Bühne war es natürlich leicht, Ereignisse, die gleichzeitig stattfanden, auch gleichzeitig darzustellen. So war die Aufmerksamkeit des Zuschauers selten auf einen einzigen Punkt gerichtet, denn während man an dem einen sprach, handelte man an einem oder mehreren anderen.

Die Sacra Rappresentazione hatte sich aus der Liturgie entwickelt und so wurde sie auch anfangs in der Kirche gespielt. Doch bald reichte der Raum nicht mehr aus, um die immer komplizierter werdende Bühne und die nach vielen Tausenden zählende Zuschauermenge unterzubringen. Deshalb fanden die Aufführungen später vorzugsweise im Freien, auf dem Platze vor der Kirche, auf dem Markte, überall da, wo man nicht räumlich beschränkt war, statt. In der ersten Zeit wird die Bühnenausstattung sehr einfach gewesen sein und nur den Bedürfnissen Rechnung getragen

haben. Doch hat das Streben nach Illusion, nach einer möglichst wirklichkeitsgemässen Darstellung der Örtlichkeiten jedenfalls sehr bald die Mitwirkung der bildenden Kunst nötig gemacht. Thatsächlich beweisen die Prologe und Didaskalien der geistlichen Schauspiele, dass die Sorge für den scenischen Apparat, für reichen künstlerischen Schmuck der Bühne immer mehr wächst. In Florenz, der Wiege der *Sacra Rappresentazione* und dem künstlerischen Vorort Italiens im 15. Jahrhundert, erscheint dies fast selbstverständlich, während man in anderen Städten darauf weniger Gewicht gelegt zu haben scheint. Alle erdenklichen Maschinenkünste, die sogenannten *Ingegni*, waren auf dieser Bühne in Gebrauch, sie setzen uns heute noch, wenn wir davon lesen, in Erstaunen, und fast möchte man behaupten, dass unsere Zeit bei ihren grossartigen technischen Errungenschaften doch nicht im Stande ist, das zu leisten, was die Renaissance auf diesem Gebiete geleistet hat. Da gab es Versenkungen und Flugmaschinen, auf denen die verklärten Heiligen zum Himmel aufstiegen, und Vorrichtungen, mittelst deren die Abgesandten Gottes auf die Erde herabschwebten. Blendende, überraschende Lichteffekte fehlten nicht. Eine besonders glänzende Ausstattung wurde natürlich dem Sitze Gottvaters, dem Paradies, zu Teil. Die Darstellung der himmlischen Glorie, namentlich des Kreisens der Engelchöre um Gottvater — nach Vasari eine Erfindung des Brunelleschi¹⁾ — war jedenfalls immer eine dankenswerte Aufgabe für erfindungsreiche Künstler, an denen es ja in Florenz nicht fehlte.

Während sich die *Sacra Rappresentazione* in Florenz immer reicher entwickelt und sich von da über ganz Italien ausbreitet und während sie sich überall gleicher Beliebtheit namentlich beim Volke erfreut, dessen Geist sie aufs trefflichste widerspiegelt, bereitet sich in der Stille eine Bewegung vor, die bald ihre Existenz gefährden und im Verlauf

¹⁾ Vergl. dazu C. von Fabriczy, Filippo Brunelleschi. Stuttgart 1892, S. 353—354.

von wenigen Jahrzehnten den Untergang dieser eigenartigen und berechtigten Kunstgattung herbeiführen sollte. Diese Bewegung geht von den humanistischen Kreisen aus und bezweckt eine vollständige Wiedergeburt des klassischen Dramas, namentlich der klassischen Komödie.

Die Wiederbelebung des altrömischen Theaters war schon von langer Hand vorbereitet. Terenz, Plautus und Seneca waren auch im Mittelalter nie ganz vergessen gewesen, Terenz besonders hatte im 12. und 13. Jahrhundert als klassisches Vorbild für die lateinische Umgangssprache gegolten. Die humanistische Bewegung zog dann auch das klassische Drama als solches in den Kreis ihrer Studien. Lateinische Komödien und Tragödien entstanden in engem Anschluss an die antiken Muster, blieben aber doch nur unfruchtbare Versuche. Erst als im Jahre 1428 zwölf neue Lustspiele des Plautus aufgefunden wurden, begann der Einfluss der lateinischen Komödie des Altertums auf die humanistische Literatur stärker zu werden. Das Leben, das Plautus, Terenz und Seneca in den Studierstuben der Gelehrten geführt hatten, war freilich bisher nur ein Scheinleben gewesen, man hatte sie gelesen und nachgeahmt, aber den Versuch zu scenischer Darstellung hatte man wohl nie gemacht, und so fehlte den Gestalten der alten Komödie und Tragödie Fleisch und Blut, der Schein der Gegenwartigkeit. Dieser eine letzte Schritt zur vollständigen Wiederbelebung des antiken Dramas war also noch zu thun übrig. Wer war es, der ihn that?

Ein Humanist und ein Fürst der Renaissance, Pomponius Laetus, das Haupt der römischen Akademie, und Ercole I. d'Este, der Beherrscher Ferraras, teilen sich in den Ruhm, Plautus und Terenz zuerst wieder auf die Bühne gebracht zu haben. Nun ist der Charakter einer jeden dramatischen Aufführung, vor allem die Ausstattung der Schaubühne, durch eine Reihe besonderer Umstände, durch Anlass und Zweck bedingt. Wenn ein Humanist von seinen Schülern Komödien des Plautus und Terenz in der Ur-

sprache spielen lässt, so hat er dabei andere Ziele im Auge und ein anderes Publikum vor sich, als ein Fürst — er mag ein noch so begeisterter Verehrer des klassischen Altertums sein — wenn er zur Erhöhung der Carnevalsfreuden oder bei besonders festlichen Ereignissen vor einer feingebildeten höfischen Gesellschaft, im Beisein von erlauchten Gästen, klassische Komödien in italienischen Übersetzungen zur Aufführung bringt. Man könnte sagen, jenem sind sie Selbstzweck, diesem nur Mittel zum Zweck. Einem Fürsten der Renaissance wird immer der Ruhm einer glänzenden Ausstattung mehr am Herzen liegen als Korrektheit des Spiels, die wieder für einen Humanisten die Hauptsache ist. Deshalb muss da, wo es sich um eine Geschichte der modernen italienischen Bühnendekoration handelt, Ercole d'Este an erster Stelle genannt werden.

Während die Pflege des geistlichen Schauspiels in den Händen bürgerlicher Kreise lag, übernahmen die Fürsten sofort die des profanen Theaters. Den Boden für die Entwicklung der modernen Bühnendekoration bilden also vor allem die italienischen Fürstenhöfe, die grossen und kleinen, und diejenigen Städte, in denen ein Einzelner die Herrschaft thatsächlich ausübt, wenn er auch nicht den Namen und Titel eines Herrschers in Anspruch nimmt. Obwohl diese Entwicklung im grossen und ganzen einheitlich verläuft, so herrscht doch Mannigfaltigkeit genug, zeigen sich überall kleine lokale Eigentümlichkeiten, die ihre Erklärung finden in dem Charakter, dem Naturell, den Neigungen des Fürsten und seiner Familie, in der Grösse seiner Hofhaltung, in den Geldmitteln, die ihm zu Gebote stehen, nicht in letzter Linie in den künstlerischen Kräften, über die er verfügt.

Im nächsten Kapitel soll nun die Bühne, auf der die klassischen und die nach ihrem Vorbilde geschaffenen modernen Dramen zur Aufführung gelangten, in ihrer historischen Entwicklung und mit besonderer Berücksichtigung ihrer künstlerischen Ausstattung zunächst an den Höfen von Ferrara, Mantua, Mailand, Urbino und in Rom vor-

geführt werden. Dabei kommt es vor allem auf eine möglichst vollständige Sammlung zeitgenössischer Berichte und eine Gewinnung sicherer Daten an. Auf diese Weise werden am leichtesten die Lücken in unserer Erkenntnis zu Tage treten, die eine spätere Forschung hoffentlich einmal ausfüllt. Natürlich wird ein Überblick über die gesammte Theaterdekoration der Renaissance und über die grosse Zahl hervorragender künstlerischer Kräfte, die ihr in dieser Zeit dienstbar waren, erst dann möglich werden, wenn auch die kleineren Fürstensitze und die Stadtrepubliken mit unumschränkter Regierung eines Einzelnen, wie z. B. Camerino, Rimini, Mirandula, Perugia, Bologna, Siena, in den Kreis dieser Studien mit einbezogen werden.

Florenz scheint in der Pflege des profanen Theaters anfangs nicht die gleiche Rolle gespielt zu haben, wie die anderen Hauptorte Italiens. Die Gründe dafür liegen auf der Hand: erstens wurzelte das geistliche Schauspiel hier zu tief im Volksboden und fand auch in den vornehmen Kreisen eifrige Förderer (man denke nur daran, dass der grosse Lorenzo de' Medici Dichter der berühmten *Rappresen-
tazione di San Giovanni e Paolo* war), dann fehlte auch nach dem Tode Lorenzo Magnificos 1492 die Person des Fürsten, der dem klassischen Drama seine Gunst zugewendet hätte. Nach dem, was bisher bekannt geworden ist, gewinnt die altrömische Komödie erst dann grösseren Einfluss und wird ein notwendiger Bestandteil der Festlichkeiten, als das Haus Medici wieder festen Fuss in Florenz gefasst hat, also mit der Thronbesteigung Leos X. 1513. Hat somit Florenz für die Anfänge der Bühnendekoration eine geringere Bedeutung, so wird es desto wichtiger für die Folgezeit, namentlich die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Hier sind auch die Quellen so zahlreich und ausführlich, dass die Entwicklung der Florentiner Theaterdekoration vom zweiten Jahrzehnt des 16. bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts sich fast lückenlos darstellen lässt.

Auch in Venedig vermag die klassische Komödie anfangs nicht, irgendwelchen Einfluss bei festlichen Gelegenheiten zu gewinnen. Hier sind es vor allem die strengen Sittengesetze, die den Gestalten des Plautus und Terenz mit ihren zum Teil recht lockeren Spässen den Weg zur Bühne versperren. Die Signorie, die schon im allgemeinen für die Schauspiele wenig Sympathien hat, nimmt gegen die alten römischen Komödien eine fast feindselige Stellung ein und erlässt Verbote gegen ihre Aufführungen, ohne jedoch die Macht zu haben, sie ganz zu unterdrücken.

II.

Historische Entwicklung der Bühnendekoration an den italienischen Fürstenhöfen.

I. Ferrara.

Leidenschaftlicher als Ercole I. von Ferrara hat wohl kaum ein Fürst der Renaissance das Theater geliebt. Kein Fest wurde am Hofe gefeiert, das nicht durch Komödienaufführungen verherrlicht worden wäre. Plautus und Terenz feierten hier erst ihre wahre Auferstehung, sie wurden die erklärten Lieblinge Ercoles, gegen die seine höfischen Dichter immer zurückstehen mussten. Uermüdlich war er thätig, sie weiteren Kreisen bekannt zu machen: reiste er doch eigens zu dem Zwecke einmal an den Hof seines Schwiegersohnes, des Ludovico Moro, um diesem klassische Komödien vorspielen zu lassen. So ist er der eigentliche Gründer des Renaissancetheaters geworden. Auch seine Zeit hielt ihn dafür.

Carmina te dicent scenam instaurasse poetis
singt der Dichter Battista Guarino.¹⁾ Von seinem Hofe gingen die mannigfachen Versuche aus, eine nationale dramatische Literatur zu begründen, hier war auch die hohe Schule für die Schauspieler, die von da an die fremden Höfe, in aller Herren Länder zogen. Und ein Ariost hätte nicht seine Komödien, die ersten modernen überhaupt, dichten können, wenn ihm Plautus und Terenz nicht schon in seinen jungen

¹⁾ Baptistae Guarini Poema divo Herculi Ferrariensium duci dicatum. Mutinae 1496 (Wien, Hofbibliothek). Liber Tertius. Ad ducem Herculem.

Jahren durch die vielen Aufführungen an Ercoles Hof so lieb und vertraut geworden wären.

Ferrara glich während der Regierung Ercoles I. fast einer in ewigem Festschmuck prangenden Stadt. Nie mehr, weder vorher noch nachher, hat es hier eine solche Festfreude gegeben. Zu Tausenden strömte man von nah und fern zu den theatralischen Aufführungen Ercoles herbei. War es allein die Begeisterung für das wiedererstandene römische Altertum, waren es nur die alten Dichter, die eine solche Anziehungskraft ausübten? War es nicht eher das Bewusstsein, dass es nirgends eine köstlichere Augenweide geben, dass die Form und das Beiwerk, womit die Gestalten der alten Dichtung und Sage vor die Augen traten, nirgends hinreissender sein konnte als hier? Äusserungen der Zeitgenossen bestätigen es. Doch bestand für die Zuschauer der Ruhm dieser Aufführungen nicht, wie man meinen könnte, im Anblicke einer mit Hilfe der Architektur und Malerei prächtig ausgestatteten Bühne, sondern, wie aus den Berichten hervorgeht, in den eine Fülle von Abwechslung bietenden Zwischenspielen (Intermedi, Intermezzi), durch welche die Pausen zwischen den einzelnen Akten der Komödien ausgefüllt wurden. Diese Zwischenspiele waren eigentlich nichts Neues, sie hatten sich schon frühzeitig, mit dem Erwachen des Festsinnes, entwickelt und waren immer ein selbständiger Teil der Feste gewesen. Ihre Bedeutung wurde auch keineswegs geschmälert durch ihre Verbindung mit der antiken Komödie, denn zu dem Rang von Lückenbüssern sanken sie nie herab, im Gegenteil, oft und namentlich in der späteren Zeit überwucherte ihr Inhalt den der Komödie vollständig. Wie sehr vor allem diese Intermedien die den Renaissancemenschen im Blut steckende Schaulust befriedigten, und wie sie und nicht die Komödien manchmal die Hauptsache waren, das zeigt deutlich das Beispiel der Isabella d'Este, einer feinsinnigen und humanistisch gebildeten Frau, der man doch eine wahre Begeisterung für das klassische Altertum nicht absprechen

Intermezzo
↓

darf. 1502 bei den grossartigen Festen zur Hochzeit des Prinzen Alfonso mit Lucrezia Borgia war sie in Ferrara. In den Briefen an ihren Gemahl erzählt sie, wie ihr die klassischen Komödien selbst meist langweilig vorgekommen seien, und wie sie dafür ihre ganze Aufmerksamkeit den Zwischenspielen zugewandt habe.¹⁾

Diese Intermedien waren aber mannigfaltiger Art: theils bestanden sie in allegorischen oder mythologischen Pantomimen, die von Gesang oder Instrumentalmusik begleitet waren, und in denen auch allerhand Tiere, z. B. Löwen, Panther, Drachen, Einhörner vorkamen, theils waren es Tänze, Moresken genannt, in den verschiedensten Formen, ganz in der Art unseres heutigen Balletts, ausgeführt von Mohren, Kriegern, Satyrn, Nymphen u. s. w., die oft höchst phantastisch aufgeputzt waren. Lichter- und Waffentänze spielten dabei immer eine grosse Rolle. Hier konnte das Auge schwelgen im Anblicke scheinbar nackter, d. h. nur mit fleischfarbenen Tricots bekleideter oder mit prächtigen Stoffen geschmückter Körper. Ercole war besonders auf seine schönen Kostüme nicht wenig stolz. Bei grösseren Festlichkeiten, wo fürstliche Gäste anwesend waren, liess er sie für jede Komödie, jedes Intermezzo ganz neu anfertigen, und sämtliche Darsteller mussten dann vor Beginn der Aufführungen in den Kostümen, in denen sie auf der Bühne erscheinen sollten, vor den Gästen vorübermarschieren, damit ja niemand denken sollte, dass ein Kostüm, das in der einen Komödie, dem einen Intermezzo vorkäme, noch in anderen verwendet würde. So hielt es Ercole bei den schönen Festen im Carneval 1499, so 1502 zur Hochzeit der Lucrezia Borgia.

Im Vergleich zu diesen Zwischenspielen muss der Anblick der Bühne selbst nur geringe Wirkung ausgeübt haben. In der That wird in den Chroniken, Diarien, Briefen, Ge-

¹⁾ Carlo d'Arco, Notizie di Isabella Estense moglie a Francesco Gonzaga (Archivio storico italiano, Appendice II. S. 300 ff.).

sandtschaftsberichten dieser Zeit, denen wir unsere Kunde vom ferraresischen Theater verdanken, die Bühne entweder gar nicht erwähnt oder nur mit einigen kurzen Worten abgethan. Dennoch fällt es nicht schwer, mit Hilfe dieser wenigen Bemerkungen ein ziemlich deutliches Bild der scenischen Einrichtung zu entwerfen.

Die lange Reihe von Aufführungen der Komödien des Plautus und Terenz in Ferrara wird, wie das *Diario ferrarese* berichtet, durch die der *Menaechmi* im Carneval 1486 eröffnet.¹⁾ Dieses Stück des Plautus ist dann das in der Renaissance am meisten beliebte geworden und hat auch auf die Entwicklung des modernen italienischen Lustspiels den grössten Einfluss gehabt. Die Aufführung, die am 25. Januar stattfand und zwar jedenfalls in italienischer Sprache, wie wohl auch alle folgenden Aufführungen klassischer Komödien, wird von Battista Guarino mit begeisterten Worten in einem Gedicht von 15 Distichen, betitelt: „*Ludi Scenici ducis Herculis in quibus Plauti fabula Menaechmi acta fuit*“, gefeiert²⁾:

Plautini Manes: numeri: gaudete salesque
Cum simili exulta fratre Menaechme tuo.
Quae fuerat Latiis olim celebrata Theatris
Herculea vobis Scena revixit ope:
Gestibus expressa est Comoedia vestra iocosis
Omnis ubi mimus Roscius arte fuit.

Im neuen Hofe des herzoglichen Palastes war eine Bühne (*tribunale*) aus Holz errichtet. Auf ihr befanden sich fünf zinnengekrönte Häuser, von denen jedes eine Thür und ein Fenster hatte. Guarino beschreibt sie folgendermassen:

Vidimus effictam celsis cum moenibus urbem
Structaque per latas tecta superba vias.

¹⁾ *Diario ferrarese* (Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores* XXIV) col. 278.

²⁾ *Baptistae Guarini Poema divo Herculi Ferrariensium duci dicatum. Liber quartus.*

Ein Schiff, das den einen der Zwillinge brachte, kam mit Segeln und Rudern quer über den Hof gefahren:

Et remis puppim et velo sine fluctibus actam
Vidimus in portus nare Epidamne tuos.

Erinnert hier schon irgend etwas an moderne Bühneneinrichtungen? Hat nicht vielmehr das geistliche Schauspiel mit seinem scenischen Apparat zum Muster gedient? Wie bei diesem findet die Aufführung unter freiem Himmel statt, nur dass diesmal der Schauplatz nicht die Piazza ist, sondern der Hof des herzoglichen Palastes. War doch der Herzog Festgeber und das Fest mehr für eine feiner gebildete höfische Gesellschaft als für die grosse Masse des Volkes bestimmt. Dass die Handlung an zwei verschiedenen Orten, auf der Bühne und im Hofe, vor sich geht, wie das Erscheinen des Schiffes beweist, entspricht auch ganz den Gebräuchen des geistlichen Schauspiels. Guarinos Worte „per latas vias“ deuten ebenfalls darauf hin, dass wir hier die Bühne der *Sacra Rappresentazione* mit ihrer grossen räumlichen Ausdehnung vor uns haben. Die fünf Häuser hat man sich also im Hintergrunde der langgestreckten Bühne in bestimmten Zwischenräumen von einander zu denken.

Dass diese Bühne so und nicht anders ausgesehen haben kann, geht noch deutlicher aus dem nächsten Berichte hervor.¹⁾ Am 21. Januar 1487 wurde zur Hochzeit des Giulio Tassone der *Cefalo* des Niccolò da Correggio aufgeführt und zwar wieder im neuen Hofe des herzoglichen Palastes. Die Bühne (*tribunale*) erschien wie ein Kastell, das von einer Mauer des Hofes bis zur andern reichte. Obwohl das Stück schon in fünf Akte eingeteilt ist, was den Einfluss des antiken Dramas verrät, ist es doch seiner ganzen Anlage nach der *Sacra Rappresentazione* noch sehr ähnlich. Wie aus den scenischen Angaben des Dramas

¹⁾ Diario ferrarese col. 278. — Luzio-Renier, Niccolò da Correggio, im *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. XXI (1893), 261.

hervorgeht,¹⁾ hat die Bühne im dritten Akt einen Hain darzustellen, aus dem Procris nach ihrem Hause geht, während Cephalus nach einem Eber jagt. Dann sieht sie ihn von ihrem Fenster aus von der Jagd nach Hause zurückkehren. So wird noch mehrmals zu gleicher Zeit an verschiedenen Punkten der Bühne gehandelt, ein Beweis, dass auch hier die Bühne noch die der *Sacra Rappresentazione* mit ihren neben einander liegenden Örtlichkeiten ist.

Wenige Tage darauf, am 25. Januar, wurde zur Hochzeit von Ercoles Tochter Lucrezia mit Annibale Bentivoglio der *Amphitruo* des Plautus aufgeführt,²⁾ wozu der Maler Giovanni Trullo, genannt *il Bianchino*, verschiedene Arbeiten lieferte.³⁾ Dabei kam auch ein „Paradies mit Sternen und anderen Rädern“ vor, wieder ein deutliches Zeichen, dass zwischen dem geistlichen Schauspiel und dem profanen Theater in Bezug auf die Ausstattung eigentlich noch kein Unterschied bestand. Leider wurde diese Aufführung durch eintretenden Regen gestört. Vielleicht ist das mit ein Grund gewesen, weshalb Ercole die Bühne aus dem Freien in den Saal verlegte.

Zum ersten Male bemerken wir diese Veränderung bei der Hochzeit des Prinzen Alfonso mit Anna Sforza im Carneval 1491. Anna zog am 12. Februar in Ferrara ein. Am Abend wurde der *Amphitruo* gegeben, am 13. Februar folgten die *Menaechmi*, an einem der nächsten Abende die *Andria* des Terenz.⁴⁾ In diesen drei Komödien kamen ganz prachtvolle Intermezzi vor, die von Tito Strozzi im Aeolostichon zugleich mit den übrigen Ereignissen dieses Festes

¹⁾ Vergl. die Analyse des Cefalo bei D'Ancona II, 5—8.

²⁾ *Diario ferrarese* col. 279. — Luzio-Renier, Niccolò da Correggio im *Giorn. stor. lett. it.* XXI, 261.

³⁾ A. Venturi, *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I^o*, in den *Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna*, III. sez., vol. VI—VII, 397.

⁴⁾ *Diario ferrarese*, col. 282. — Ghinzoni, *Nozze e Commedie alla corte di Ferrara nel febbraio 1491* (*Archivio storico lombardo*, Serie seconda, vol. I, anno XI (1884), 750).

besungen und auf diese Weise unsterblich gemacht worden sind.¹⁾ Doch übergeht Strozzi in seinem langen Gedichte die Bühne ganz mit Stillschweigen. Nur ein Brief des Grafen von Cajazzo, Giovanni Francesco Sanseverino, an den Herzog Ludovico von Mailand²⁾ giebt hier etwas Aufschluss: Die Bühne zeigte „vier Kastelle, aus denen diejenigen herauskommen mussten, welche die Vorstellung zu geben hatten“. Nach den archivalischen Forschungen A. Venturis³⁾ malte Nicoletto Segna, genannt il Cogo, für die Aufführung der *Menaechmi* die Bühne und das Schiff des „Menechino“ und Fino de' Marsigli für den *Amphitruo* zwei Schlangen.

Am 6. Mai 1491 wurde in Schifanoja im grossen Hofe, also wieder im Freien, „eine sehr schöne Komödie von Hippolito und Lianora“ aufgeführt, die soviel Anklang fand, dass sie am 22. Mai im Palast (? a corte) wiederholt wurde.⁴⁾

Am 24. und 25. Mai 1493 fanden zu Ehren des Ludovico Moro, der mit seiner Gemahlin Beatrice zum Besuch Ercoles nach Ferrara gekommen war, wieder Vorstellungen im Freien, diesmal aber im Garten, statt. Die *Menaechmi* bereiteten Ludovico so grosses Vergnügen, dass er sich vornahm, die klassischen Komödien auch an seinem Hofe einzuführen.⁵⁾

In diesen Jahren muss auch der *Timone* des Grafen Matteo Maria Bojardo, eine Dramatisierung des Lucianschen Dialogs in fünf Akten, entstanden und in Ferrara aufgeführt worden sein. Über diese Aufführung fehlt freilich bis jetzt jede Nachricht, aber nach den vielen scenischen Angaben im Texte können wir uns die Bühneneinrichtung des *Timone*

¹⁾ Strozii Poetae Pater et Filius. Venetiis in aedibus Aldi et Andreae Asulani soceri 1513.

²⁾ Ghinzoni a. a. O.

³⁾ Venturi, *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I^o*, a. a. O.

⁴⁾ D'Ancona II, 131.

⁵⁾ Luzio-Renier, *Commedie classiche in Ferrara nel 1499*. (*Giorn. stor. lett. it.* XI (1888), 179). D'Ancona II, 132. Mit „tribunali“ werden hier jedenfalls die Sitzreihen bezeichnet.

deutlich vorstellen.¹⁾ Der 1. Akt spielt zum Teil im Himmel, der sich öffnet und schliesst. Oben thront Juppiter, ganz wie Gottvater im Paradies der *Sacra Rappresentazione*. Der 2. Akt spielt im Himmel, der „*scena superiore*“, der 3. Akt in Athen. Interessant ist die Weisung des Dichters, Mercur solle vermittelt einer Maschine zum Himmel emporsteigen oder auf irgend eine andere Weise schnell vom Schauplatz verschwinden. Also auch hier alles noch wie beim geistlichen Schauspiel.

Im Februar 1499 veranstaltete Ercole wieder prächtige Feste mit Aufführung dreier klassischer Komödien, des *Eunuchus*, *Trinummus* und *Poenulus*.²⁾ Bianca della Mirandola und Niccolò da Correggio kamen aus diesem Anlass nach Ferrara. Isabella d'Este, die nicht mit dabei sein konnte, nahm wenigstens im Geiste teil an den Festlichkeiten, über die der ihr ergebene Giovanni Pencaro in täglichen Briefen ausführlich Bericht erstatten musste. Er erzählt ihr sehr viel von den Kostümen und den Zwischenspielen, manches von der Anordnung des Zuschauerraumes mit den drei stufenweise ansteigenden Tribünen (*tribunali*), aber recht wenig von der Bühneneinrichtung. Er erwähnt nur, dass die Bühne (*la sena de comici*) sich im grossen Saal des Palastes längs der Fenster, „wie gewöhnlich“ befunden habe, und dass diese durch vorgehängte Teppiche verdunkelt worden seien. Aus den Beschreibungen der Zwischenspiele geht hervor, dass die Bühne wieder verschiedene Örtlichkeiten nebeneinander aufwies, wie Häuser und Gebüsche. Nach Venturi malte Fino de' Marsigli mit seinem Bruder Bernardino fünf mit Zinnen geschmückte Häuser für diese Aufführungen des Jahres 1499.³⁾

Im Carneval 1500 und 1501 gab es ebenfalls Feste und Komödien, für die Fino de' Marsigli wieder eine Menge

¹⁾ Analyse des Dramas bei D'Ancona II, 8—12.

²⁾ *Diario ferrarese* col. 361. Luzio-Renier, *Commedie classiche in Ferrara nel 1499* (*Giorn. stor. della lett. it.* XI, 1888, S. 180—189).

³⁾ Venturi, *l'Arte ferrarese nel periodo d'Ercole I^o*.

Sachen malte.¹⁾ Doch sind aus diesen Jahren keine weiteren Nachrichten überliefert.

Im Februar 1502 fanden zur Hochzeit Alfonsos mit Lucrezia Borgia Feste statt, die in Bezug auf Prachtentfaltung und Reichtum der Erfindung alles Bisherige in Schatten stellten.²⁾ Zur Aufführung gelangten fünf Komödien des Plautus: *Epidicus*, *Bacchides*, *Miles gloriosus*, *Asinaria* und *Cassina*. Schon einige Monate vorher war der grosse Saal im Palazzo della Ragione dazu eingerichtet worden. Das Nähere erfahren wir aus Isabella d'Estes Munde, die es ihrem Gemahl nach Mantua berichtet: Der Saal ist 146 Fuss (= 43,26 m) lang und 40 Fuss (= 13,63 m) breit. Die Zuschauer sitzen auf der Seite des Saales, die nach der Piazza zu liegt, also der Fensterseite. „Gegenüber den Sitzen für die Zuschauer ist in Mannshöhe eine Citadelle (*murata*) von Holz, nach Art der Stadtmauern mit Zinnen besetzt. Darüber befinden sich die Häuser der Komödien, sechs an der Zahl, nicht besser als sonst.“ Diese Beschreibung wird durch zwei andere Berichte ergänzt: Der Chronist Zambotto spricht von Häusern und Kastellen, die scheinbar aus Holz und bemalt waren; Niccolò Cagnolo aus Parma erzählt von dem Proscenium mit mehreren Gemächern (*camere*), die alle mit Zinnen gekrönt und mit Schornsteinen versehen waren, und in denen sich die Schauspieler aufhielten, wenn sie nicht zu spielen hatten. Auf dem Proscenium, das vor diesen Gemächern lag und ungefähr 40 Ellen (= 23,34 m) lang und 5 (nicht 50!) Ellen (= 2,92 m) breit war,³⁾ fanden die Intermedien statt, für

¹⁾ D'Ancona II, 133—134. Venturi, a. a. O.

²⁾ *Diario ferrarese* col. 397. — Carlo d'Arco, *Notizie di Isabella Estense moglie a Francesco Gonzaga* (Arch. stor. ital., Appendice II, 300 ff.). — *Lucrezia Borgia in Ferrara Sposa a Don Alfonso d'Este*. *Memorie storiche estratte dalla Cronaca ferrarese di Bernardino Zambotto*, dov' è inserita la *Relazione di Nicolò Cagnolo da Parma*. Ferrara, Domenico Taddei, 1867. — Marino Sanuto, *I Diarii*, IV, 225—230.

³⁾ Da der Saal nur 13,63 m breit war, konnte das „Proscenium“, d. h. die Bühne, nicht 29 m breit sein, wie Gregorovius (*Lucrezia Borgia*,

deren Zwecke auf der Bühne noch Gebüsch und vielleicht auch Bäume vorhanden waren. — Gleicht diese Bühne mit ihren Häusern im Hintergrund und der grossen Plattform davor, auf der gespielt wird und die Cagnolo hier Proscenium nennt, nicht ganz der des geistlichen Schauspiels, wie ich sie im I. Kapitel ausführlich geschildert habe?

Am 27. Februar 1503 wurden im Saal die *Menaechmi* wieder aufgeführt,¹⁾ wofür Fino de' Marsigli mit seinem Bruder Bernardino wieder die Dekorationen lieferte.²⁾

1504 scheinen in Ferrara zum Carneval einmal keine Komödien gespielt worden zu sein. Ercole war vom Markgrafen Francesco und seiner Tochter Isabella eingeladen worden, den Komödienaufführungen in Mantua beizuwohnen. Er reiste am 15. Februar dahin ab und kehrte in den letzten Tagen des Monats wieder nach Ferrara zurück.³⁾

Am 25. Januar 1505 — an demselben Tage, an dem er vor 19 Jahren zum ersten Male eine klassische Komödie, die *Menaechmi* des Plautus, auf die Bühne gebracht hatte — starb Ercole I. Seine Verdienste um die Popularisirung der klassischen Komödie, um die Entwicklung einer neuen dramatischen Literatur in der Volkssprache bleiben unvergänglich. Ist aber sein Wirken ebenso epochemachend gewesen für die Entwicklung der Bühne? Wir haben gesehen, wie die scenischen Einrichtungen aller dieser Komödien des Terenz und Plautus von der Bühne der *Sacra Rappresentazione* hergenommen waren. Kein einziges modernes Element fand sich darin vor. Der Anteil der bildenden Künste an der Ausstattung war jedenfalls äusserst gering. Den Bau der fünf oder sechs Häuser im Hintergrunde der Bühne

Stuttgart 1874, S. 229) berichtet. Das cinquanta bei Cagnolo ist doch nur ein Schreibfehler für cinque.

¹⁾ Nach dem Chronisten Zambotto. Vergl. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara*. Ferrara 1864, S. 164—165.

²⁾ Nach A. Venturi, a. a. O.

³⁾ Sanuto, *I Diarii* V, 848 u. 937. A. Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara*, 2. ediz. vol. IV (Ferrara, 1848) S. 216.

besorgte gewiss kein Architekt, sondern irgend ein ehrsamere Zimmermeister, und die Malerarbeiten des Giovanni Trullo, Nicoletto Segna, Fino und Bernardino de' Marsigli waren jedenfalls so beschaffen, dass sie ihnen wohl ein hübsches Stück Geld, aber geringen Ruhm bei den Zuschauern einbrachten. So war beim Tode Ercoles für das wiedererstandene klassische Drama, das vorbildlich werden sollte für das moderne, noch nicht diejenige Form der Bühne geschaffen, die seiner besonderen Anlage ebenso glücklich entsprochen hätte, wie es bei der Bühne des geistlichen Schauspiels der Fall war. Man kommt unwillkürlich auf den Gedanken, dass Ercole und seine Hofdichter sich gar nicht des tiefgehenden Unterschieds, der zwischen der *Sacra Rappresentazione* und dem regelmässigen klassischen Drama herrschte, bewusst gewesen sein können. Sonst hätte nicht dieselbe Bühne so lange Jahre hindurch den Zwecken beider Kunstgattungen gedient.

Alfonso I. (1505—1534) erbte mit der Herrschaft nicht zugleich den festlichen Sinn seines Vaters. Er war, wie sein Biograph Pistofilo sagt,¹⁾ eher melancholisch und ernst, als fröhlich und heiter. Kanonengiessen war seine Leidenschaft, mit Eifer lag er dem Kriegswesen ob und fand auch vielfach Gelegenheit, sich als Heerführer zu bewähren. Es waren damals kriegerische Zeitläufte, und Ferrara tönte mehr vom Klang der Waffen wieder als vom Festjubiläum wie zur Zeit Ercoles I. Da wäre, sollte man denken, für Wissenschaft und Kunst und für theatralische Lustbarkeiten wenig Raum gewesen, und doch fanden diese hier verhältnismässig mehr Pflege als anderswo. Am Hofe Alfonsos lebte Lodovico Ariosto, der grösste Dichter des Italiens der Renaissance; hier dichtete er die erste moderne Komödie, hier ging sie zum ersten Male über die Bühne.

Wegen der Hoftrauer werden im Carneval 1505 keine Festlichkeiten stattgefunden haben. Im Carneval 1506 wurde

¹⁾ Bonaventura Pistofilo, *Vita di Alfonso I*, cap. II. (veröffentlicht von Cappelli in den *Atti e Memorie di storia patria*, Serie I, Modena 1865, vol. III).

eine sogenannte Ecloge, ein Hirtendrama, aufgeführt. Niccolò da Correggio, der möglicherweise auch der Dichter derselben war und der schon früher bisweilen die Rolle eines Festordners am ferraresischen Hofe gespielt hatte, hatte sie in Scene gesetzt. Ein Brief des Bernardino Prosperi an Isabella d'Este, die sich von allem unterrichten liess, was in Ferrara vorging, berichtet uns ausführlich über diese Aufführung, wobei jedoch wie so oft die Bühne, als das am wenigsten Interessante, mit Stillschweigen übergangen wird.¹⁾

Von Aufführungen aus dem Jahre 1507 ist bis jetzt nichts bekannt. Dagegen haben wir über die Schauspiele des Carnevals 1508 wieder sehr eingehende Berichte in den Briefen des Bernardino Prosperi an Isabella d'Este. Diese Aufführungen wurden von Alfonsos Bruder, dem Cardinal Ippolito d'Este veranstaltet, der zeitweilig, wenn Alfonso länger abwesend war, die Regierungsgeschäfte besorgte und für die künstlerischen und literarischen Bestrebungen Ferraras den Mittelpunkt bildete. In seinen Diensten stand auch seit 1503 Lodovico Ariosto. In einem Briefe vom 14. Februar 1508²⁾ beschreibt Prosperi die Aufführung einer Ecloge des Ercole Pio im grossen Saal, wo quer in der Mitte, eine halbe Elle über Mannshöhe, eine nur mit Tapeten geschmückte Bühne (tribunale) errichtet war, deren Front nach dem Kastell von Ferrara zeigte. Einer der Hirten preist die Lage des Ortes, der blumenreich und anmutig sei und mit seiner Menge von Bäumen und köstlichen Quellen zum Ausruhen einlade. Daraus lässt sich wohl der Schluss ziehen, dass dies alles auch auf der Bühne zu sehen war. — In diesem Carneval wurden noch andere Stücke gespielt, deren Verfasser Antonio dall'Organo und Tebaldeo waren. Das wichtigste Ereignis war aber die

¹⁾ Luzio-Renier, Niccolò da Correggio, im Giorn. stor. della lett. it. vol. XXI (1893), 262—263.

²⁾ Luzio-Renier, Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni Familiari e nelle vicende politiche, Torino 1893, Appendice III, S. 317—319.

erste Aufführung der *Cassaria* des Ariosto, über die uns ein Brief des Prosperi an Isabella Nachricht giebt.¹⁾ Es ist der erste Bericht, in dem die Bühne nicht als etwas Nebensächliches behandelt wird; ja Prosperi hält sie sogar für das Schönste bei allen diesen Festen und Vorstellungen und nennt auch den Schöpfer des Werkes mit Namen: „einen gewissen Meister Peregrino, der in des Herren Diensten steht“. Dieser Meister Peregrino ist der Maler Martino da San Daniele, bekannter unter dem Namen Pellegrino da Udine. Ariostos Komödie spielt in Griechenland. Im Prolog heisst es:

Sappiate ancor, che l'autor vuol, che questa
Cittade Metellino oggi si nome.

Die Scenerie beschreibt Prosperi folgendermassen: „Es ist eine Strasse und die Perspektive eines Landes mit Häusern, Kirchen, Glockentürmen und Gärten, an denen man sich nicht satt sehen kann wegen der verschiedenen Dinge, die da sind, alle kunstreich und wohl verstanden (*tute de ingegno et bene intese*). Ich glaube nicht, dass man die Scene zerstört, sondern dass man sie aufbewahren wird, um sie andere Male wieder zu gebrauchen.“ Ob diese Bühneneinrichtung wirklich wieder verwendet worden ist, lässt sich nicht sagen.

Das nächste Jahr, 1509, ist insofern wieder wichtig, als im Carneval, abgesehen von der Aufführung einer *Tragedia d'Ippolito e Fedra* (von Seneca?) im Saal des herzoglichen Palastes²⁾, die zweite Komödie des Ariosto, die *Suppositi*, zum ersten Male aufgeführt wurde. Während die *Cassaria* in Griechenland spielte, hat der Dichter die Handlung diesmal nach Ferrara verlegt. Die allen bekannten Örtlichkeiten, die Thore, die Umgegend der Stadt werden öfter erwähnt, und man hat wohl deshalb mit Sicherheit

¹⁾ Giuseppe Campori, *Notizie per la vita di Lodovico Ariosto*. Seconda edizione. Modena 1871, S. 68—69.

²⁾ Nach der Chronik des Fra Paolo da Legnago, vergl. Campori, *Notizie*, S. 70.

anzunehmen, dass die Bühne die Stadt Ferrara darstellte. Auffälligerweise erwähnt sie Bernardino Prosperi, der Isabella d'Este auch über diese zweite Komödie Ariostos genau Bericht erstattet,¹⁾ mit keinem Worte. Die Dekorationen werden wieder von Pellegrino da Udine hergerührt haben, der von 1508—1518 als Theaterdekorateur am herzoglichen Hofe thätig war.²⁾ Prosperis Beschreibung der Dekorationen Pellegrinos zur Cassaria 1508 führt uns zum ersten Mal das Bild der modernen Bühne vor Augen. Nichts erinnert mehr an die Bühne des geistlichen Schauspiels: der Bruch mit der Tradition ist vollzogen.

Leider fehlen vom Jahre 1509 an bis 1528 alle genaueren Nachrichten über das ferraresische Theater, so dass wir die Entwicklung dieser modernen Bühne hier nicht weiter verfolgen können. Pellegrinos Stelle scheint später Dosso Dossi eingenommen zu haben, er erhält im Februar 1526 und 1528 Zahlungen für ausgeführte Bühnendekorationen.³⁾ Aus Anlass der Vermählung des Prinzen Ercole mit Renata von Valois finden Ende 1528 und Anfang 1529 in Ferrara Festlichkeiten in grösserem Massstabe statt. Unter den Komödien, die aufgeführt wurden, befand sich auch die Lena des Ariosto. Der Herzog hatte dazu nach den Angaben des Dichters in seinem Palaste ein stehendes Theater einrichten lassen. Die Bühne stellte die Piazza von Ferrara dar mit den Strassen, die auf sie mündeten, und den Wechselbanken, Tuch- und Gewürzläden.⁴⁾

In den nächsten Jahren gab es jedesmal zum Carneval einige Komödien, über di Gerolamo di Sestula an Isabella d'Este getreulich Bericht erstattete.⁵⁾ Über die Dekorationen

¹⁾ Campori, Notizie, S. 69—70.

²⁾ Campori, Notizie, S. 75.

³⁾ A. Venturi, I due Dossi: Archivio storico dell'Arte VI, S. 49 (Nr. LXII), S. 50 (Nr. LXIII), S. 54 (Nr. CXX und CXXI).

⁴⁾ Cappelli, Lettere di Lodovico Ariosto, terza edizione, Milano 1887, Prefazione p. CIX.

⁵⁾ Bartol. Fontana, Renata di Francia, Roma 1887, S. 154.

erfahren wir wenig; einmal, am 26. Februar 1531, schreibt er: „Diese Bühne ist so schön, dass sie alle Dinge schön erscheinen lässt.“ Leider stand dies Theater nur kurze Zeit, es wurde mit einem grossen Teil des Palastes, in dem es sich befand, in der Nacht des 31. December 1532 durch Feuersbrunst zerstört.¹⁾

Hier muss auch die kurze Übersicht über die Entwicklung des Theaters und der Bühnenkunst in Ferrara schliessen. Denn obgleich die Sitte dramatischer Vorstellungen immer häufiger wurde, und namentlich Alfonso II. durch Pracht der Ausstattung alle seine Vorgänger übertroffen haben soll, so sind doch keine zeitgenössischen Berichte auf uns gekommen. Aus den vereinzelten Bemerkungen, die sich in den Werken der ferraresischen Lokalhistoriker finden, ist es nicht möglich, die Theaterdekoration in ihrer späteren Entwicklung darzustellen. Ich begnüge mich daher, die wenigen überlieferten Thatsachen kurz zu verzeichnen²⁾: 1541 fand die Aufführung der Orbecche, 1545 die der Egle des Giov. Batt. Giralaldi statt, wozu Girolamo da Carpi die Architektur und Malerei der Bühne ausführte. Die Bühne, auf der 1563 im Palazzo Schivanoja die Aretusa des Alberto Lollio gespielt wurde, war von dem Architekten und Maler Rinaldo Costabili eingerichtet, der 1567 in gleicher Weise für die Aufführung des Sfortunato von Agostino Argenti thätig war.

1598 stirbt der direkte Zweig der Este aus und Ferrara kommt unter die Herrschaft des Papstes. Damit ist auch das Schicksal des ferraresischen Theaters besiegelt, denn die Sonne fürstlicher Gunst, ohne die es nun einmal nur ein ärmliches Dasein führt, scheint ihm nicht mehr.

¹⁾ Campori, Notizie S. 77.

²⁾ Frizzi, Memorie per la storia di Ferrara, 2. ediz., vol. IV, Ferrara 1848, S. 358. Solerti-Lanza, Il teatro ferrarese nella seconda metà del secolo XVI (Giorn. stor. della lett. it., vol. XVIII, 1891, S. 157).

2. Mantua.

In der Geschichte des Theaters spielt Mantua fast eine ebenso wichtige Rolle wie Ferrara. War Ercole I. stolz darauf, Plautus und Terenz zuerst wieder zu neuem Leben erweckt zu haben, so konnten sich die Gonzaga rühmen, dass an ihrem Hofe der erste selbständige dramatische Versuch in der Volkssprache, der einen profanen Gegenstand behandelte, der Orfeo des Polizian, zur Aufführung gelangt war. Das war im Jahre 1471 geschehen. Weitere Versuche scheinen ihm nicht gefolgt zu sein. Dem klassischen Drama wurde am Hofe der Gonzaga erst dann eine bleibende Stätte bereitet, als Isabella d'Este als Gemahlin des Markgrafen Francesco 1490 in Mantua eingezogen war. Mit gleicher Leidenschaftlichkeit wie ihr Vater wandte sie sich dem Theater zu und suchte im Verein mit ihrem Gatten durch prunkvolle Aufführungen mit dem väterlichen Hofe zu wetteifern. Wie stolz sie auf das war, was gerade in Bezug auf eine glänzende Ausstattung in Mantua geleistet wurde, und dass sie deshalb manchmal einen gewissen Vorrang vor anderen Höfen, sogar Ferrara, für sich in Anspruch nahm, geht aus einzelnen Stellen in ihren vertraulichen Briefen an den Gatten und ihr sonst Nahestehende hervor.

Wir besitzen von Alessandro D'Ancona eine vortreffliche Geschichte des mantuanischen Theaters im 16. Jahrhundert.¹⁾ Leider ist darin der Anteil, den die bildende Kunst an der Entwicklung dieses Theaters gehabt hat, infolge des Mangels an Nachrichten nur wenig berücksichtigt. So lange die Quellen nicht reichlicher fließen, ist eine Geschichte der Theaterdekoration in Mantua unmöglich. Freilich würden sie für die Anfänge kaum etwas Neues, Überraschendes bringen, denn es ist anzunehmen, dass man in Mantua nicht seine eigenen Wege ging, sondern die Einrichtungen der ferraresischen Bühne einfach übernahm, wenigstens in der ersten Zeit.

¹⁾ D'Ancona, Origini, II, 347—584.

Ob klassische Komödien schon vor dem Jahre 1496 in Mantua gespielt worden sind, ist ungewiss. Der Marchese Francesco hatte Ercole d'Este um die Übersetzungen einiger Stücke des Plautus gebeten. Das eine von diesen, die *Captivi*, wurde im Carneval 1496 in Mantua aufgeführt.¹⁾

Im Carneval 1501 gab es an vier Tagen hinter einander Komödien, unter denen sich der *Poenulus* des Plautus und die *Adelphi* des Terenz befanden, beides Stücke, denen wir auf der Bühne in Ferrara nicht begegnet sind. Sigismondo Cantelmo, ein Edelmann in Diensten Ercoles I., berichtete seinem Herrn ausführlich über die prächtige Ausstattung des Saals, in dem gespielt wurde. Doch gewinnt man aus seiner Beschreibung keine sichere Vorstellung von der Lage der Bühne, von ihrer Einrichtung, ihrem Schmuck.²⁾ Der Saal bot den Anblick eines antiken Gemaches dar mit Säulenstellungen längs der Wände, auf denen reichgeschmückte Bogen ruhten. Die Zwischenräume zwischen den Säulen waren auf einer Seite durch 6 Bilder aus dem Triumphzug Caesars von Mantegna ausgefüllt. Rings um den untern Teil der Bühne, auf der Vorderseite, sah man die *Trionfi* des Petrarca, ebenfalls von Mantegna gemalt, ein Werk, von dem sich leider nur diese eine Kunde erhalten hat. Es ist leicht möglich, dass sowohl die ganz im Geiste der Antike gehaltene Anordnung und Dekoration des Saales, als auch die der Bühne von Mantegna herührte. Sonst könnte man auch an den Schauspieler Ercole

¹⁾ D'Ancona II, 368—370.

²⁾ Campori, *Lettere artistiche inedite*, Modena 1866, S. 3 ff. Das Verständnis des Briefes wird besonders erschwert durch die Ausdrücke *bande* und *lati*, die öfters wiederkehren. Wo soll man sich die Bühne denken, wenn man liest: *Doj Bande era scena data ad actorj ed recitatorj: le doe altre erano ad Scalini, deputati per le donne. et d'altro per todeschi, Trombecti, et musici?* Übrigens ist gleich im Anfang der Beschreibung des Saales ein Fehler, jedenfalls ein Lesefehler Camporis, der sich aber weiter fortzuschleppen scheint: *li doi lati, l'uno al altro de rimpecto, havevano per ciaschuno octo architravi*, statt *archi*. Was für ein Wort folgt im Original darauf?

Albergati, genannt Zafarano, denken, der ausserdem Architekt und Maschinenkünstler (Erfinder von sogenannten Ingegneri) war und am Hofe von Mantua die Rolle eines Theaterintendanten und Regisseurs spielte. Wegen seiner Geschicklichkeit wurde er sehr oft nach auswärts verborgt. Giovanni Bentivoglio schrieb 1500 an den Markgrafen Francesco über ihn: „Sein Ruhm wird unsterblich durch ganz Italien.“¹⁾

Im Februar 1504 leistete Ercole I. von Ferrara einer Einladung seines Schwiegersohnes und seiner Tochter, sich die Komödien des Carnevals in Mantua anzusehen, Folge.²⁾ Über die damaligen Festlichkeiten fehlt jede weitere Nachricht, aber wir können uns denken, dass man in Mantua alles aufgeboten haben wird, um die an äusserste Pracht gewöhnten Augen Ercoles zu befriedigen.

Ebensowenig wissen wir von den Festen zur Hochzeit der Eleonora Gonzaga mit Francesco Maria della Rovere, dem Herzog von Urbino, die im Carneval 1509 stattfanden,³⁾ und bei denen Komödien auf keinen Fall gefehlt haben. Es wäre interessant, zu erfahren, ob vielleicht bei dieser Gelegenheit zum ersten Male die moderne Bühne zur Anwendung gekommen ist, über die Bernardino Prosperi ein Jahr vorher von Ferrara aus der Markgräfin Isabella berichtet hatte.

Auch für die nächsten Jahrzehnte sind wir ohne Nachrichten über die Bühnendekoration in Mantua. Als Kaiser Karl V. sich im März und April 1530 zum ersten Male in Mantua aufhielt, scheinen keine Komödien gespielt worden zu sein. Als er im Herbst 1532 zum zweiten Male kam, beschloss der Herzog Federico II. (1519—1540), ihm zu Ehren vor allem Komödien aufführen zu lassen, weshalb er seine Mutter Isabella bat, ihm für diesen Zweck ihre Säle

¹⁾ D'Ancona II, 361.

²⁾ Sanuto V, 848 und 937.

³⁾ Sanuto VII, 756.

und die anstossenden Zimmer zur Verfügung zu stellen.¹⁾ Giulio Romano, den Castiglione im November 1524 aus Rom mit nach Mantua gebracht hatte,²⁾ war als Generalintendant der Bauten auch mit der künstlerischen Leitung der Hoffestlichkeiten betraut, wie andere grosse Architekten der Renaissance, z. B. Bramante in Mailand und Rom, Girolamo Genga in Urbino. Bei dieser Gelegenheit fertigte er die Dekorationen zu den Komödien, worin er, wie Vasari sagt,³⁾ nicht seinesgleichen hatte. Der Castellan von Mantua und frühere Sekretär des Markgrafen Francesco, Gian Giacomo Calandra, war freilich anderer Meinung und hatte an Giulio Romano auszusetzen, „er sei nicht praktisch genug in Bühnenkonstruktionen, weil er die Absicht hatte, die Bühne ganz frei zu lassen, indem er die Mauer des Hintergrundes mit Häusern bemalte. Nach der Meinung des Castellans verursachte das dem Regisseur viele Schwierigkeiten, und er hielt es deshalb für vorteilhafter, Häuser aus Holz direkt auf dem Bühnenboden zu bauen, wie man es sonst gethan hatte. Giulio Romano suchte die von Calandra bezeichneten Übelstände zu beseitigen, indem er grosse Öffnungen in die Mauer machte und dieselben mit Pappe bedeckte, die auf mannigfache Art bemalt war.“⁴⁾ Was nun den übrigen Schmuck der Bühne betrifft, so finden sich unter den im Archivio Gonzaga befindlichen Zahlungsanweisungen für Giulio unterm 15. November 1532 folgende: „L. 36, sol. 15 an den Maler Vincenzo da Brescia für eine gemalte Leinwand, so hoch und breit wie der Apparat der Komödie, worauf zu sehen waren Landschaften mit Pferden und ein Kaiser zu Pferde und zusammengekoppelte Pferde und gefesselte Türken.“⁵⁾ Damit ist

¹⁾ D'Ancona II, 431—432.

²⁾ Luzio-Renier, Mantova e Urbino, Torino 1893, S. 256.

³⁾ Vasari, Opere, Firenze, G. C. Sansoni, vol. V, S. 547 (vita di Giulio Romano). Ich citiere durchgängig nach dieser Ausgabe.

⁴⁾ D'Ancona II, 432.

⁵⁾ D'Ancona II, 433.

doch wohl der Theatervorhang gemeint, auf dem Scenen aus den Feldzügen Karls V. gegen die Türken dargestellt waren.

Jedenfalls war Giulio Romano noch öfter, vielleicht bis in seine letzten Lebensjahre († 1546) als Theaterdekorateur thätig. Für die Komödien des Carnevals 1542 entwarf er die viel bewunderten Kostüme.¹⁾ Dass er gerade darin Ausserordentliches leistete, bestätigt auch Vasari.²⁾ Es erscheint fast selbstverständlich, dass bei solchen Gelegenheiten auch die künstlerische Ausstattung der Bühne sein Werk war.

1539 war Isabella d'Este gestorben, ein Jahr darauf ihr Sohn, der Herzog Federico. Ihm folgte der minderjährige Francesco (1540—1550). Der Cardinal Ercole, sein Oheim, der mit seiner Mutter Margherita Paleologa und Don Ferrante, dem Herrn von Guastalla, die Vormundschaft führte, war ein grosser Liebhaber des Theaters. Da für grössere Aufführungen ein geeigneter Saal bisher immer gefehlt hatte, gab er 1549 dem mantuanischen Maler und Architekten G. B. Bertani, dem besten Schüler des Giulio Romano, den Auftrag, ein Theater zu bauen, indem er ihm einen grossen Platz zwischen dem Castell und der Reitbahn zur Verfügung stellte. Schon Ende 1549 war es ziemlich fertig.³⁾ Aus der eingehenden Beschäftigung Bertanis mit Vitruv darf man wohl den Schluss ziehen, dass er hier Vitruvs Lehren über den Theaterbau praktisch verwertet hatte. Da das Theater 1591 schon abbrannte, ist nichts weiter von ihm auf die Nachwelt gekommen.

Unter der Regierung Guglielmos (1550—1587) bemerkt man eine sichtliche Steigerung der Leidenschaft fürs Theater. Doch sind es nicht mehr, wie früher, nur Komödien, sondern auch Tragödien und Pastoraldramen, die mit den prächtigsten mythologisch - allegorischen Zwischenspielen

¹⁾ D'Ancona II, 438—440.

²⁾ Vasari V, 547.

³⁾ D'Ancona II, 441.

aufgeführt werden. Mantua hat seine stehende Schauspielertruppe erhalten, und man weiss nicht mehr, ob es das Interesse für die Kunst oder das Interesse für einzelne weibliche Mitglieder der Truppe ist, das den Fürsten zu einem so begeisterten Verehrer des Theaters macht. Aus dieser Zeit verdient besondere Erwähnung eine Aufführung der *Suppositi* des Ariosto, die bei der Anwesenheit der Erzherzöge Rudolf und Ernst von Österreich im December 1563 stattfand. Bewunderung erregte dabei vor allem die Bühne mit ihrer Perspektive und dem Glanz der Lichter.¹⁾

Die glänzendste Periode des mantuanischen Theaters begann, als Herzog Vincenzo I. (1587—1612) den Thron bestieg, einer der prachtliebendsten Fürsten von ganz Italien, in dem sich schon alles vereinigt findet, was ein Jahrhundert später an August dem Starken von Sachsen Bewunderung und Tadel erweckt. Der Carneval 1591 muss hervorragend durch prächtige Theateraufführungen gewesen sein. Die Maler Antonio Scalabrino, Anastasio Anastasi und Massiminiano Nastasi fertigten die Bühnendekorationen. Die Kosten der gesammten Carnevalsfestlichkeiten betrugen 22 482 L.²⁾

1591 war, wie bereits erwähnt, das von Bertani erbaute Theater abgebrannt. Es wurde von Antonio Maria Vianini aus Cremona, der seit 1591 Präfekt der herzoglichen Bauten und Hofmaler war, neu aufgebaut und erst 1608 zur Hochzeit des Prinzen Francesco mit Margherita von Savoyen wieder eröffnet.³⁾ Unterdessen wurde in einem Saale des Castello di Corte und im Palazzo del Te gespielt. Die Dekorationen für die Komödien des Carnevals 1593 fertigten die Maler Vincenzo Taragnoli und Dario.⁴⁾

Seit 1584 hatte man in Mantua die Absicht gehabt, den Pastor Fido des Guarini aufzuführen, aber es war doch

¹⁾ D'Ancona II, 402.

²⁾ D'Ancona II, 502—503.

³⁾ D'Ancona II, 514.

⁴⁾ D'Ancona II, 510.

immer bei den blossen Vorbereitungen geblieben. Endlich im Herbst 1598 waren alle Hindernisse beseitigt. Erlauchte Gäste waren Zeugen des Triumphes, den der Herzog Vincenzo mit diesem Werke feierte. Die Vorstellung wurde noch zweimal wiederholt, das 3. Mal, als Margarethe von Österreich als Braut Philipps III. von Spanien durch Mantua kam. Der Glanz des scenischen Apparats muss alle Erwartungen übertroffen haben. Was das meiste Aufsehen erregte, waren die vielen Verwandlungen und Maschinenkünste in den Zwischenspielen, das Werk des Vianini.¹⁾ Zu Anfang der Vorstellung sah man die Stadt Mantua mit dem Mincio. Darauf verwandelte sich die Scene, und es erschien Arkadien, der Schauplatz des Pastor Fido, mit einer Höhle und einem Tempel. Im 1. Intermedio waren die elysischen Gefilde in Form von Gärten dargestellt, Goldregen fiel vom Himmel, in einer Wolke auf einem von Pfauen gezogenen Wagen erschien Juno, und am Himmel erblickte man den Regenbogen, auf dem Iris sass. Später öffnete sich die Erde, die Unterwelt zeigte sich als brennende Stadt, und Charon setzte mit seiner Barke über den Fluss Lethe. — Im 2. Intermedio war auf der Bühne das Meer dargestellt, indische Fischer fischten nach Korallen, aber ein Gewitter mit Schneesturm kam und vertrieb sie. Darauf erschien Neptun mit seinem Gefolge, auf einem von Delphinen gezogenen Muschelwagen sitzend. Zum Schluss erblickte man ein von Reisenden besetztes Schiff. — Im 3. Intermedio verwandelte sich die Bühne in eine Gebirgslandschaft, aus der später der Parnass mit den Musen aufstieg. — Im 4. Intermedio sah man vorn eine Stadt. Der Hintergrund bot ein ganz phantastisches Bild dar: Auf der einen Seite „unzählige Provinzen, Reiche und Völker, welche Theater, Triumphbogen und Kolosse zu Ehren der Braut Philipps III. von Spanien errichteten;

¹⁾ Achille Neri, Gli Intermezzi del Pastor Fido (Giornale stor. della lett. it. XI, 1888, 405—415).

auf der anderen Seite aber soviele Häfen, Inseln, Städte, Reiche und Völker, dass sie zusammen eine neue Welt bildeten.“

Wir erkennen aus dieser Beschreibung deutlich, wie die einfache Hirtenfabel ganz erdrückt wird durch das pomphafte Beiwerk, aber auch, wie der reine künstlerische Sinn der Renaissance schon vollständig verloren gegangen ist.

3. Mailand.

Im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts war der Hof Ludovico Sforzas einer der glänzendsten Italiens, an dem Künste und Wissenschaften eine reiche Pflege fanden. Aber in wie tiefes Dunkel ist noch das künstlerische und literarische Leben dieses Hofes gehüllt. Nur im Dämmer-schein treten uns hier die Gestalten der beiden grössten Künstler, die Italien damals besass, des Leonardo da Vinci und des Bramante, entgegen. Wenn werden wir endlich diese beiden Männer umstrahlt vom taghellen Licht der Geschichte erblicken?

Wie jeder Fürst der Renaissance liebte Ludovico Moro glänzende Feste, bei denen er öfter die Dienste Bramantes und Leonardos in Anspruch nahm. Dass in der kurzen Zeit seiner Regierung auch die junge dramatische Kunst in Folge der Wiedererweckung des klassischen Theaters und angefeuert durch das Beispiel von Ferrara und Mantua eine Reihe von Knospen trieb, die eine schöne Blüte versprachen, beweisen schon die wenigen bis jetzt veröffentlichten Nachrichten über das Theater am Hofe Ludovicos. Bernardo Bellincioni, Baldassarre Taccone, Gaspare Visconti, seine Hofdichter, sorgten für Festspiele mythologischen, allegorischen und pastoralen Inhalts, die freilich mehr noch den Einfluss des geistlichen Schauspiels als den des klassischen Dramas zeigten. Plautus und Terenz selbst aber zogen wohl erst mit der jungen Herzogin Beatrice d'Este 1491 in Mailand ein. Dass bei allen Theateraufführungen

am mailändischen Hofe bis zum Schluss des Jahrhunderts die Bühne diejenige des geistlichen Schauspiels war, geht einesteils aus den scenischen Angaben der Stücke hervor, die wir kennen, andernteils sagt es uns ein Blick auf die Entwicklung des Theaters in Ferrara, das damals allen andern Höfen zum Vorbild gedient haben muss. Besonders hervorragend mögen die Maschinenkünste gewesen sein, die der erfinderische Leonardo auf die Bühne brachte.¹⁾ So entwarf er z. B. den scenischen Apparat für Bellincionis Festspiel „Die Huldigung der 7 Planeten.“ Wir werden unwillkürlich an die berühmten „Ingegner“ des Brunelleschi und des Cecca, von denen uns Vasari so viel erzählt, erinnert, wenn wir den langen Titel des Festspiels, eigentlich schon mehr eine Inhaltsangabe, in den Rime des Bellincioni lesen²⁾: „Das folgende Werk, verfasst von Messer Bernardo Belinzon, ist ein Fest oder vielmehr ein Schauspiel (Ripresentatione), genannt Paradiso, das der Herr Ludovico zu Ehren der Herzogin von Mailand veranstalten liess, und Paradiso heisst es deshalb, weil da vermittelt der grossen Erfindungsgabe (ingegno) und Kunst des Meisters Leonardo Vinci aus Florenz das Paradies mit allen 7 Planeten gebaut war, das sich im Kreise drehte, und die Planeten waren von Männern dargestellt in der Gestalt und Kleidung, wie sie von den Dichtern beschrieben werden.“ Es ist das Paradies der Sacra Rappresentazione, nur mit dem Unterschiede, dass an die Stelle Gottvaters und der Engelchöre Gestalten der Mythologie und Allegorie getreten sind. Vielleicht fand dieses Fest zur Hochzeit des Herzogs Galeazzo Sforza 1483 statt.³⁾

¹⁾ Deshalb sagt Paolo Giovio von ihm: „ . . . et cum elegantiae omnis delitiarumque maxime theatralium mirificus inventor ac arbiter esset, ad lyramque scite caneret, cunctis per omnem aetatem Principibus mire placuit.“ Vergl. Paulus Jovius, Dialogus de Viris litteris illustribus, bei Tiraboschi, Storia della lett. it. dal 1500 al 1600, im Anhang hinter Buch III, Cap. VII.

²⁾ Bellincioni, Rime, ediz. Fanfani (Bologna, Romagnoli, 1878) II, 208.

³⁾ Vergl. D'Ancona II, 141.

Im Januar 1491 feierte Ludovico Moro seine Hochzeit mit Beatrice d'Este mit grosser Pracht. Leonardo da Vinci war dabei wieder Festordner.¹⁾ Im August 1493 erwiederte Ercole d'Este den Besuch, den ihm Ludovico und Beatrice ein paar Monate vorher in Ferrara abgestattet hatten, und zwar in der Absicht, ihnen einige seiner klassischen Komödien vorspielen zu lassen.²⁾ Zur Aufführung kamen die *Captivi*, *Mercator* und *Poenulus*. Anfang März 1495 liess Niccolò da Correggio, der seit 1490 am Hofe des Moro lebte, eine „Fabel von Hippolytus, Theseus und Florinda“ aufführen, die Isabella d'Este mit ansah.³⁾ Ob er der Dichter oder nur der Regisseur war, oder beides zugleich, ist nicht bekannt.

Am 31. Januar 1496 fand die Aufführung der *Danae* des Baldassarre Taccone im Hause des Grafen von Cajazzo, Giovan Francesco Sanseverino statt.⁴⁾ Die Handlung geht zum Teil im Himmel, zum Teil auf der Erde vor sich, der Dichter hat sich also nicht von dem Vorbilde der *Sacra Rappresentazione* freimachen können. Maschinenkünste spielen auch hier wieder eine grosse Rolle. Wie beim Paradies des geistlichen Schauspiels öffnet sich der Himmel, der mit einer Unzahl von Lämpchen erleuchtet ist, die die Sterne darstellen sollen, und in dem sich Juppiter mit den andern Göttern aufhält. Wie der Engel bei der Verkündigung Mariens im geistlichen Schauspiel, so schwebt Mercur vom Himmel herab, um Danae die Botschaft des Zeus zu überbringen.

¹⁾ Luzio-Renier, *Delle relazioni di Isabella d'Este Gonzaga con Ludovico e Beatrice Sforza* (Archivio storico lomb. Serie seconda, vol. VII — anno XVII, 1890 — S. 94).

²⁾ D'Ancona II, 132. Luzio-Renier, a. a. O., S. 379.

³⁾ D'Ancona II, 365 n. 2. Luzio-Renier, Niccolò da Correggio (*Giorn. stor. della lett. it.* XXI, 1893, S. 262).

⁴⁾ Der Titel lautet: „*Danae, comedia rappresentata in casa del signor conte di Cajazzo allo illustrissimo signor Duca e populo de Milano a di ultimo de Genaro 1496.*“ Vergl. D'Ancona II, 13—15, wo das Stück analysiert ist.

Ob bei diesen Aufführungen die Häuser auf der Bühne einen grösseren künstlerischen Schmuck als in Ferrara trugen, oder ob das Hauptgewicht auf diese Ingegni gelegt wurde, von denen wir einige eben kennen gelernt haben, lässt sich bei dem Mangel ausführlicher Berichte natürlich nicht entscheiden. Doch möchte ich glauben, dass Bramante, der Meister der dekorierenden Architektur und Malerei, der noch mehr als Leonardo dem engern Kreise Lodovicos und Beatrices angehört zu haben scheint, wie bei anderen festlichen Anlässen, so auch bei der Dekoration der Bühne seine Kunst hat walten lassen.

Dass Lodovico in Mailand auch ein eigenes Theater errichtete, wissen wir aus folgendem Epigramm des Lancino Corti¹⁾:

Saecula temporibus priscis tua, maxime Princeps,
Fama loquax chartis praeferat atque decus.
Quando magis Latiae licuit sperare Camoenae?
Quando plus tetricae commeruere Deae?
Pulchrius aut Sophiae sub quo duce cura Theatri?
Nam quae cura ducis dulcior esse potest?
Musarum postquam sublimia tecta renasci
More jubes ingens, jura cothurnus habet.

Zu einer Blüte des Theaters ist es in Mailand nicht gekommen. Nur in glücklichen Zeiten vermag heitere Kunst und Dichtung zu gedeihen. 1499 mit dem Sturze Ludovico Sforzas erlosch all der Glanz, der sich über Mailand gebreitet, verstummte der Festjubiläum, der den Hof des Moro erfüllt hatte. In der Geschichte des Theaters bildet Mailand nur eine kurze Episode.

4. Urbino.

Eine Geschichte des profanen Theaters am Hofe der Montefeltro und Rovere hat bisher noch kein Forscher zu schreiben versucht. Die wenigen Nachrichten, die uns vor-

¹⁾ Epigr. l. II, 21 bei Tiraboschi, Stor. della lett. it. dal 1400 al 1500, libro III, cap. III, § 32.

liegen, verbreiten über einen Zeitraum von nur 9 Jahren Licht. Es steht zu hoffen, dass die Lokalforschung auch hier einmal energischer einsetzt, und dass wir über das literarische und künstlerische Treiben am Hofe von Urbino mit der Zeit ebenso gut unterrichtet sein werden, wie wir es jetzt schon über römische und florentinische Dinge sind.

Von Aufführungen klassischer oder moderner Stücke im 15. Jahrhundert wissen wir so gut wie nichts. Die erste Erwähnung einer Theateraufführung in Urbino stammt aus dem Jahre 1504. Am 19. Februar wurde im herzoglichen Palast die Komödie vom Duca Valentino und Papst Alexander VI. gespielt. Sie war allem Anschein nach in der Art der *Sacra Rappresentazione* abgefasst und wurde jedenfalls auch mit deren scenischem Apparate aufgeführt.¹⁾ Im Carneval 1506 ging der *Tirsi* von Baldassar Castiglione und Cesare Gonzaga über die Bühne²⁾, weitere Nachrichten fehlen. Dass bei der Anwesenheit Julius II. in Urbino vom 3.—7. März 1507³⁾ Komödien aufgeführt worden sind, ist sehr wahrscheinlich, jedoch durch nichts bezeugt.

Im April 1508 war der Herzog Guidobaldo gestorben. Ihm folgte Francesco Maria della Rovere, der im Carneval 1509 seine Hochzeit mit Eleonora Gonzaga feierte. Beim Einzug der Neuvermählten in Urbino prangte die Stadt im Festschmuck, so dass sie „einer triumphierenden Roma glich“, wie Vasari sagt.⁴⁾ Bei dieser Gelegenheit gab es natürlich auch Komödien, deren vielgerühmte Dekorationen Girolamo Genga gefertigt hatte, von dem auch die Triumphbogen und die sonstigen Festdekorationen herrührten. Er war zu diesem Zwecke vom Herzog aus Rom zurückgerufen worden, wohin er einige Jahre vorher gegangen war. Vasari erzählt, Genga sei schon vom Herzog Guidobaldo zu Bühnendekorationen verwendet worden, die er infolge

¹⁾ D'Ancona II, 21.

²⁾ D'Ancona II, 102 n. 2.

³⁾ Sanuto VII, 29.

⁴⁾ Vasari VI, 317 (vita di Girolamo Genga).

seiner perspektivischen und architektonischen Kenntnisse bewunderungswürdig schön ausgeführt hätte.¹⁾ Und Baldinucci fügt hinzu, Timoteo Viti habe ihn dabei mit seinem Pinsel unterstützt.²⁾ Wir haben keinen Grund, diese letztere Angabe zu bezweifeln. Doch irrt Vasari wohl, wenn er meint, Girolamo Genga habe noch zu Lebzeiten Guidobaldos seine perspektivischen Kenntnisse bei den Theaterdekorationen verwerten können. Denn die Bühne war mindestens bis 1504 noch die mittelalterliche des geistlichen Schauspiels, welche perspektivische Wirkungen nicht kannte, bei deren Zusammensetzung und Ausdehnung überdies eine Anwendung der Perspektive gar nicht möglich war. Der Bruch mit der Vergangenheit könnte höchstens in den letzten Jahren Guidobaldos stattgefunden haben, aber gerade da muss Genga in Rom gewesen sein.³⁾ Übrigens spricht Serlio, der sich von 1500—1515 in Pesaro aufhielt⁴⁾ und jedenfalls über Gengas Thätigkeit in dieser Zeit genau unterrichtet war, nur von den schönen Bühnendekorationen, die dieser für den Herzog Francesco Maria gemacht habe.⁵⁾ In der Abhandlung über die Bühne für

1) Vasari VI, 317: „Fu anco particolarmente trattenuto il Genga dal detto duca per far scene ed apparati di commedie, le quali, perchè aveva benissimo intelligenza di prospettiva e gran principio di architettura, faceva molto mirabili e belli.“

2) Filippo Baldinucci, Notizie dei professori del disegno, ed. F. Ranalli, vol. II, Firenze 1846, p. 94: „(Girolamo) servì Guidobaldo duca d'Urbino in varie pitture di scene per commedie e apparati insieme col mentovato Timoteo.“

3) Unsere Kenntnisse von Gengas Leben sind noch ziemlich unsicher und lückenhaft. Genga malte um 1508 für Agostino Chigi in S. Caterina da Siena in Rom das Altarbild, eine Auferstehung. Vergl. Cugnoni im Arch. della società romana di storia patria II, 74. Vasaris Chronologie ist ganz verwirrt, man vergleiche nur, was er (VI, 316 u. 317) über Gengas Beziehungen zu Pandolfo Petrucci († 1512) und zum Herzog Guidobaldo († 1508) sagt.

4) Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom, Wien und Paris 1875—1880, S. 20.

5) Serlio, Architettura, 2. Buch, Paris 1545 (1. Ausgabe), fol. 25 b.

ein Satyrdrama stimmt er dann einen förmlichen Hymnus an über einige Dekorationen Gengas, und indem er sie den schönsten Kunstwerken gleichstellt, die er je gesehen, fährt er fort¹⁾: „O unsterblicher Gott, welche Pracht war es, da so viele Bäume und Früchte, so viele Kräuter und verschiedene Blumen zu sehen, alles aus der feinsten Seide in mannigfaltigen Farben gemacht, die Ufer und Felsen bedeckt mit einer Menge verschiedener Seemuscheln, Schnecken und anderer kleiner Tiere, mit mehrfarbigen Korallenstämmen, Perlmuttern und Seekrebsen, die in die Felsen eingesetzt waren.“ Dann spricht er von den Satyrn, Nymphen, Sirenen, den fremdartigen Ungeheuern, den prächtigen Kostümen der Hirten und Fischer.

Den ausführlichsten Bericht über eine Theateraufführung in Urbino besitzen wir in einem Briefe des Grafen Baldassarre Castiglione an den Grafen Lodovico Canossa.²⁾ Der Brief ist nicht vollständig erhalten, Schluss und Datum fehlen. Dieser Umstand fiele nicht so sehr ins Gewicht, wenn es sich hier nicht um die erste Aufführung der *Calandria* des Bibbiena handelte und in unmittelbarem Anschluss daran um einen Rangstreit zwischen Ariosto und Bibbiena, wem von beiden der Ruhm gebühre, die erste italienische Komödie verfasst zu haben. Tiraboschi meinte: Bibbiena, indem er behauptete, der Brief sei zwischen 1504 und 1508 geschrieben. Er verfocht seine Ansicht siegreich, wie es schien, gegen seine Gegner. Zuletzt stellte Gaspary die Vermutung auf, die Aufführung könnte im Carneval 1510 stattgefunden haben. Die Zweifel sind jetzt gelöst: Dank den Nachforschungen Vernareccis³⁾ wissen wir nunmehr

¹⁾ Serlio, a. a. O., fol. 69 b.

²⁾ De le lettere facete et piacevoli di diversi grandi huomini et chiari ingegni, raccolte per M. Dionigi Atanagi, libro primo, Venetia 1561, p. 179 ff.

³⁾ Vernarecci, Di alcune Rappresentazioni drammatiche alla Corte di Urbino nel 1513 (Archivio storico per le Marche e per l'Umbria III, 181 ff.).

sicher, dass die Calandria zum 1. Mal am 6. Februar 1513 über die Bühne des herzoglichen Theaters in Urbino gegangen ist, und dass der Brief des Castiglione aus diesen Tagen stammt. Alle übrigen Aufführungen der Calandria sind später. Demnach darf Ariosto mit seiner im Carneval 1508 in Ferrara aufgeführten Cassaria als der Dichter der ersten italienischen Komödie gelten. Für uns ist der Brief Castigliones insofern noch von besonderer Wichtigkeit, als in keinem andern zeitgenössischen Berichte gerade die Dekoration der Bühne mit solcher Genauigkeit beschrieben wird. Castiglione erzählt folgendermassen: „Man hatte angenommen, dass das Stück in einer Strasse am äussersten Ende einer Stadt, zwischen der Umfassungsmauer und den letzten Häusern, spiele. Und so hatte man von der Decke des Theaters bis zum Fussboden die Stadtmauer mit zwei grossen Türmen ganz naturgetreu nachgebildet. Die Bühne stellte eine sehr schöne Stadt dar mit ihren Strassen, Palästen, Kirchen und Türmen. Es waren wirkliche Strassen und alles in Relief, aber noch unterstützt von der vortrefflichsten Malerei und einer wohl verstandenen Perspektive. Unter anderm war da ein achtseitiger Tempel in Halbrelief, so gut ausgearbeitet (finito), dass es nicht möglich wäre zu glauben, dass er mit allen Hilfsmitteln, über die der urbinatische Staat verfügte, in vier Monaten ausgeführt worden wäre. Er war ganz in Stuck gearbeitet und mit den schönsten Historienbildern geschmückt, die Fenster scheinbar aus Alabaster, alle Architrave und die Gesimse in feinem Gold und Ultramarin. Und an gewissen Stellen waren Glasscheiben als Imitation von Edelsteinen, die wie natürlich erschienen. Ringsum Statuen, scheinbar aus Marmor, und ausgearbeitete Säulchen. Es würde zu lange dauern, wollte ich alles aufzählen. Dieser Tempel stand fast in der Mitte. Auf einer Seite war ein Triumphbogen zu sehen, von der Mauer wenigstens eine Canna (= 2,23 m) entfernt, so schön wie möglich gemacht. Zwischen dem Architrav und der Rundung des Bogens

war in bewunderungswürdiger Weise die Geschichte der 3 Horatier scheinbar aus Marmor dargestellt, es war aber Malerei. In zwei Nischen oberhalb der beiden Pfeiler, die den Bogen trugen, standen zwei Statuetten aus Stuck, die zwei Viktorien mit Trophäen in der Hand darstellten. Auf der höchsten Spitze des Triumphbogens stand eine sehr schöne Reiterfigur, mit einer Rüstung bekleidet und in der schönsten Pose; mit einer Lanze verwundete sie einen nackten Mann, der zu ihren Füßen hingestreckt war. Auf jeder Seite des Pferdes sah man gleichsam zwei kleine Altäre, auf jedem von ihnen ein Gefäß, in dem während der ganzen Aufführung ein helles Feuer brannte.“

Wenn wir diese Beschreibung lesen, kommt uns fast unwillkürlich die Frage auf die Lippen: wer war der Künstler, der dieses ideale Städtebild geschaffen hatte? Castiglione schweigt darüber, er erzählt nur, dass er sich mit Malern und Zimmermeistern habe herumschlagen müssen, wie es das Amt eines Intendanten der Hofschauspiele mit sich brachte. Aber von einem gewöhnlichen Handwerksmeister, dessen Namen man nicht der Erwähnung wert hält, kann der Entwurf zu dieser Bühneneinrichtung nicht hergerührt haben. Hier spricht ein Künstler mit vornehm gestaltender Phantasie, der über ein ganz bedeutendes Können und Wissen verfügt, der Architekt und Maler zugleich ist und die Gesetze der Reliefperspektive mit vollkommener Sicherheit beherrscht. Es gab aber damals in Urbino nur Einen, der alle diese Eigenschaften in seiner Person vereinigte, das war der Intendant der herzoglichen Bauten, Girolamo Genga, von dem wir schon gesprochen haben. Die Liebe, mit der der feingebildete Castiglione die Einrichtung der Bühne bis ins Einzelne beschreibt, wie man es fast nur bei einem monumentalen Kunstwerk thut, beweist, dass er die Dekoration der Calandria für eine künstlerische Leistung ersten Ranges hielt. War es für ihn vielleicht auch selbstverständlich, dass sein Adressat wusste, wer von den Künstlern Urbinos als Schöpfer dieses

Werkes hier allein in Frage kommen konnte? Ich denke ja. Denn es war damals immer Sache des Hofarchitekten, bei Theateraufführungen am Hofe nicht nur die Dekoration des Theatersaales, sondern auch die der Bühne zu entwerfen. Girolamo Genga wird während seines langen Lebens noch manche schöne Theaterdekoration in der Art derjenigen für die Calandria geschaffen haben. Seine Erbschaft trat sein Sohn Bartolomeo an, der als Verfertiger von Bühneneinrichtungen und Dekorationen nach Vasaris Worten „rarissimo“ gewesen sein soll.¹⁾ Leider besitzen wir über diesen Zweig seiner künstlerischen Thätigkeit kein weiteres Zeugnis. Ein Schüler des Girolamo Genga war auch Baldassarre Lancia aus Urbino (1510—1571),²⁾ den wir als Theaterdekorateur am Hofe der Medici wiederfinden werden.

5. Rom.

Auf etwas andere Weise als am Fürstenhofe von Ferrara ging die Wiederbelebung des antiken Dramas in Rom, der Stadt der Humanisten vor sich. Dass Ercole I. d'Este der eigentliche Gründer des Renaissancetheaters geworden ist, daran war doch nicht in erster Linie seine Begeisterung für das klassische Altertum schuld. Ganz andere Kräfte waren dabei thätig: sein festlicher Sinn, seine Freude an äusserem Glanze, seine Ruhmessehn sucht, seine fast elementare Leidenschaft für das Theater überhaupt. Die Zuschauer seiner Aufführungen von Komödien des Plautus und Terenz fühlten sich immer als Italiener der Renaissance, als moderne Menschen, denen es hauptsächlich um Befriedigung der Schaulust zu thun war. Im Vergleich damit haben die Aufführungen des Pomponius Laetus in Rom³⁾

¹⁾ Vasari VI, 330.

²⁾ Vasari VI, 325.

³⁾ Marcantonius Sabellicus, Vita Pomponii Laeti (in den Opera, Venedig 1502, fol. 55): Pari studio veterem spectandi consuetudinem desuetae civitati restituit, primorum Antistitum atriis pro theatro usus, in quibus Plauti,

einen stark antiquarischen Beigeschmack, wenigstens in der ersten Zeit. Die Bestrebungen der römischen Akademie, deren Haupt Pomponius bekanntlich war, zielten auf eine vollständige Wiederbelebung des römischen Altertums, eine innere und äussere Umwandlung des modernen Römers in den alten hin. So stand auch bei den Aufführungen klassischer Komödien innerhalb der Akademie die Reproduktion des römischen Altertums im Vordergrund. Mit diesem Zwecke war noch ein anderer lehrhafter verbunden: die Schüler, welche die Komödien spielten, konnten sich so am leichtesten im freien Gebrauch der lateinischen Sprache üben. Pomponius Laetus, in dessen Händen die Regie lag, mag sich der Sache mit leidenschaftlichem Eifer angenommen haben: kein Fest der Akademie, das nicht durch Aufführung einer Komödie des Plautus oder Terenz verherrlicht worden wäre. Doch auch die lateinische Tragödie des Altertums, die an den weltlichen Fürstenhöfen wenig Beachtung gefunden hatte, feierte im Schoosse der Akademie ihre Auferstehung. Hier gebührt das Verdienst dem bekannten Humanisten Johannes Sulpitius aus Veroli, wie er uns selbst in der Widmung seiner Vitruvausgabe an den Cardinal Raffael Riario berichtet.¹⁾ Das Jahr, in welchem zum ersten Mal in Rom eine klassische Komödie oder Tragödie zur Aufführung gelangte, ist noch nicht ermittelt worden, höchst wahrscheinlich war es während der Regierungszeit Innocenz VIII. (1484—1492). Anfangs, so lange die Aufführungen noch innerhalb der Akademie stattfanden und ihren privaten Charakter bewahrten, ist die Bühne jedenfalls sehr einfach gewesen und hat des künstlerischen Schmuckes vollständig entbehrt. Möglich, dass

Terentii, recentiorum etiam quaedam agerentur fabulae, quas ipse honestos adolescentes et docuit et agentibus praefuit.

¹⁾ Diese 1. Ausgabe des Vitruv (Berlin, kgl. Bibliothek) muss in der Regierungszeit Innocenz VIII. (1484—1492) erschienen sein. Über Sulpitius vergl. B. Pecci, Degli Umanisti nel Lazio (Arch. stor. della soc. rom. di stor. patr. XIII, 1890, p. 462).

sie wenigstens in ihrer Anlage einigermaßen dem antiken Brauche entsprach. Dann wäre sie etwa in der Art gewesen, wie sie uns der Holzschnitt einer Terenzausgabe von 1497¹⁾ zeigt: Der vordere Teil der Bühne ist frei, hier geht die Handlung vor sich, den hintern Teil nimmt ein einfacher Bau von rechteckiger Grundform ein, durch Pilaster oder Säulen vorn und auf beiden Seiten gegliedert und oben mit geradlinigem Abschluss. Die Zwischenräume sind mit Teppichen verhängt, hinter denen die Schauspieler hervortreten. Über jeder einzelnen Abteilung in der Kapitellzone befindet sich die Bezeichnung der Örtlichkeit, die sich die Phantasie des Zuschauers hier vorzustellen hat.

Indessen blieben diese Aufführungen nicht auf den kleinen Kreis der Humanisten und ihrer Schüler beschränkt, welche die römische Akademie bildeten. Die Bewegung griff weiter um sich. Cardinäle und andere hohe Würdenträger stellten dem Pomponius Laetus ihre Palasthöfe zur Verfügung, in denen er nun vor einer grossen Volksmenge klassische und bisweilen auch neuere Komödien, natürlich immer in lateinischer Sprache, durch seine Schüler aufführen liess.²⁾ Da genügte denn auch die frühere einfache Bühneneinrichtung nicht mehr. Ein reicher und mächtiger Gönner, der Cardinal Raffael Riario, ein Verwandter Sixtus IV., nahm sich der Sache an und sorgte für eine reichere Ausstattung der Bühne für die Komödie der Pomponiani, die Tragödie des Sulpitius. Das berichtet der letztere in seinem schon erwähnten Widmungsbrief an Riario.³⁾ Als Sulpitius eine Tragödie aufführte, liess der

¹⁾ Abgebildet bei Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance* I, Paris 1889, p. 20.

²⁾ Vergl. die bereits angeführten Worte des Sabellicus.

³⁾ Tu enim primus Tragoediae quam nos juventutem excitandi gratia et agere et cantare primi hoc aevo docuimus (nam ejus actionem jam multis saeculis Roma non viderat) in medio foro pulpitem ad quinque pedum altitudinem erectum pulcherrime exornasti, eandemque postquam in Hadriani mole Divo Innocentio spectante est acta, rursus intra tuos penates, tamquam in media circi cavea, toto consessu umbraculis tecto, admisso populo et

Cardinal eine Bühne in der Höhe von 5 Fuss errichten und auf das Prächtigste schmücken. Die Aufführung fand zuerst auf dem Forum statt, wurde darauf in der Engelsburg vor Innocenz VIII. wiederholt und dann noch einmal im Palasthof Riarios, über den zum Schutz gegen die Sonnenstrahlen Tücher gespannt waren. Es lässt sich nicht bestimmt sagen, welcher Palast hier gemeint sei, die Cancellaria wohl kaum, da Riario sie erst 1496 bezog. Jedenfalls bewohnte der Cardinal während ihres Umbaus den Palazzo dell' Apollinare.¹⁾ Die erwähnte Tragödie wird der Hippolytus des Seneca gewesen sein, zu dessen Aufführung Sulpitius den Prolog gedichtet hatte.²⁾ Sie wurde dadurch berühmt, dass der junge Thomas Inghirami nach der Rolle, die er darin spielte, den Zunamen Phaedra erhielt. — Sulpitius erwähnt ferner, dass Riario auch der erste gewesen sei, der seinem Jahrhundert den Anblick einer „picturata (gemalten? mit Teppichen geschmückten?) scena“ verschafft habe, als die Schüler des Pomponius Komödien aufführten.

Die fürstliche Gunst, die Raffael Riario dem Theater zu teil werden liess, weckte die Hoffnungen von ganz Rom auf ein stehendes Theater. Mit eindringlichen Worten stellt ihm Sulpitius vor, wie er durch nichts mehr die Gunst des Volkes erringen und Ruhm bei Mit- und Nachwelt erlangen könne, als durch den Bau eines Theaters, sei es nun, dass er das des Pompejus wiederherstelle oder ein ganz neues

pluribus tui ordinis spectatoribus honorifice excepisti. Tu etiam primus picturatae scenae faciem, quom Pomponiani comoediam agerent, nostro saeculo ostendisti. Quare a te quoque Theatrum novum tota urbs magnis votis expectat u. s. w. Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom VII (4. Aufl. 1894) S. 620 Anm., sagt, mit dem Ausdruck „in medio foro“ sei auch nur der Palasthof gemeint. Eine derartige Bedeutung von forum ist mir bisher nirgends aufgestossen, erscheint auch bei dem Herausgeber Vitruvs wenig wahrscheinlich.

¹⁾ D. Gnoli, La Cancellaria ed altri Palazzi di Roma attribuiti a Bramante (Archivio storico dell' Arte V, 179—180).

²⁾ B. Pecci, Degli Umanisti nel Lazio (Arch. soc. rom. stor. patr. XIII, 1890, S. 462).

erbaue. An Gotteshäusern sei kein Mangel, dazu habe er überhaupt noch Zeit im vorgerückteren Alter. Was jetzt not thue, sei ein Theater. Er solle den günstigen Augenblick benützen und den brennenden Wünschen des römischen Volkes nachkommen. Die Sache sei nicht mit Schwierigkeiten verbunden, er brauche sich nur an die Vorschriften des Vitruv zu halten, den er ja sonst so sehr verehere. — Doch der Cardinal erfüllte diese hochgespannten Erwartungen nicht. Im Jahre 1492 finden wieder im Hofe seines Palastes dramatische Aufführungen statt, diesmal sind es aber nicht altrömische Komödien oder Tragödien, sondern zwei Stücke, die Ereignisse der jüngsten Vergangenheit behandeln: Die *Historia Baetica* des Carlo Verardi aus Cesena und der *Ferdinandus Servatus* seines Neffen Marcellino.¹⁾ Im ersten wird die Befreiung Granadas aus den Händen der Ungläubigen, im zweiten ein Mordversuch auf Ferdinand von Neapel dargestellt. Beide sind mehr im Charakter des geistlichen Schauspiels, als in dem des klassischen Dramas komponiert: die Scenen sind chronologisch an einander gereiht, die Einheit des Ortes ist nicht gewahrt, eine dramatische Form mangelt ganz, und die Erzählung fließt in behaglicher Breite dahin. Im *Ferdinandus Servatus* spielt die Handlung zum Teil auf der Erde, zum Teil in der Unterwelt, ein Beweis, dass wir hier die mittelalterliche Bühne vor uns haben.²⁾ Dieser Umstand gestattet den Schluss, dass auch für die klassischen Stücke, die von den Mitgliedern der römischen Akademie unter dem Protektorat des Raffael Riario öffentlich aufgeführt wurden, trotz Vitruv eine derartige Bühne in Gebrauch war.

Von weiteren Aufführungen Riarios ist nichts bekannt, wie überhaupt die Quellen für die Geschichte des profanen Theaters bis zum Ende des 15. Jahrhunderts gerade in Rom nur spärlich fließen.

¹⁾ Beide auf der kgl. Bibliothek in Dresden.

²⁾ Vergl. auch D'Ancona II, 18—19.

Als Alexander VI. den päpstlichen Stuhl bestieg, wird wohl die Lust an theatralischen Aufführungen eine erhebliche Steigerung gegen früher erfahren haben. Wir können uns denken, dass gerade Plautus und Terenz unter einem so sinnlich veranlagten Papst hoffähig werden mussten, dass die Gemächer des Vatikans öfter wiederhallten vom Gelächter über die derben Spässe der alten Komödientichter. So erzählt uns Infessura in seinem Tagebuch¹⁾ von „lasciven“ Aufführungen bei der Hochzeit der Lucrezia Borgia mit Giovanni Sforza im Juni 1493, ohne sich jedoch mit Einzelheiten abzugeben. Ebenso berichtet der ferrarensische Gesandte in Rom an den Herzog Ercole nur kurz darüber,²⁾ ein Beweis, dass der scenische Apparat dabei kaum von Bedeutung gewesen ist. Nicht besser unterrichtet sind wir über eine Aufführung der *Mostellaria* des Plautus, Carneval 1499, im Hause des Cardinals Colonna (Pal. SS. Apostoli).³⁾ — Pomponius Laetus hatte eingeführt, den Gründungstag der Stadt Rom, den 21. April, festlich zu begehen. 1501 musste diese Feier auf den 2. Mai verschoben werden, weil man mit den Vorbereitungen zu der Komödie, die bei dieser Gelegenheit, wie gewöhnlich, gespielt werden sollte, nicht fertig geworden war. Wie die Aufführung, der ein Frühstück im Conservatorenpalaste voranging, verlaufen ist, wissen wir nicht. Burchard, der uns die Mitteilung in seinem *Diarium* macht, hat infolge des grossen Gedränges des Volkes nichts sehen können und ist beleidigt nach Hause gegangen, weil für die Gäste nicht Plätze reserviert waren.⁴⁾

Bei der mit verschwenderischer Pracht gefeierten Hochzeit der Lucrezia Borgia mit Alfonso d'Este bildeten

¹⁾ Stefano Infessura, *Diario della città di Roma*, ed O. Tommasini, Roma 1890, S. 287.

²⁾ Infessura, a. a. O.

³⁾ A. Ademollo, *Il Carnevale di Roma al tempo di Alessandro VI, Giulio II e Leone X (1499—1520)*, Firenze 1891, S. 26.

⁴⁾ Johannis Burchardi *Diarium*, ed. L. Thuasne, III, 133.

dramatische Aufführungen einen Hauptbestandteil der Festlichkeiten. Am letzten Tage des Jahres 1501 gab es beim Cardinal Sanseverino und Cesare Borgia Komödien. Am 1. Januar 1502 wurde zuerst in der Camera del Papagallo, dann im Saal der Päpste gespielt, wo nach dem Berichte des ferraresischen Gesandten El Prete an Isabella d'Este¹⁾ eine kleine und niedrige Bühne errichtet war, deren Schmuck nur in geschmackvoll angeordneten grünen Zweigen bestand. Jedenfalls verlangte das Stück selbst, eine Ecloge, keine weitere Dekoration. Am 2. Januar folgte dann im Gemach des Papstes die Aufführung der *Menaechmi*, über die freilich die ferraresischen Gesandten an ihren Herzog nicht viel Rühmliches zu berichten hatten. „Non gli era scena alcuna, perchè la Camera non era capace“, das war gewiss ein grosser Mangel, besonders in den Augen dieser Ferraresen, die doch an etwas ganz Anderes von der Heimat aus gewöhnt waren. Herzog Ercole aber wird bei ihren Worten kaum ein Gefühl des Stolzes, der Überlegenheit unterdrückt haben.

Der Carneval 1503 war besonders reich an Komödien, wie der venezianische Gesandte Antonio Giustiniani an seine Signorie berichtet. Er erzählt auch, wie sehr der Papst Komödien liebe und wie er sich öfter eine privatim vorspielen lasse.²⁾

Auf ganz andere Dinge waren die Gedanken seines Nachfolgers, des kriegerischen Julius II. gerichtet. Dem Theater hat er, wie es scheint, keine grosse Neigung entgegengebracht, auch wohl kaum viel Sinn dafür gehabt. Wir hören nur äusserst selten von dramatischen Aufführungen im Vatikan während seiner Regierung. Brachte er doch meist die an Komödien reiche Zeit des Carnevals ausserhalb Roms, auf dem Lande zu. Doch fehlen die

¹⁾ Gregorovius, *Lucrezia Borgia*, Stuttgart 1874, S. 100 im Anhang der Dokumente.

²⁾ *Dispacci di A. Giustiniani*, pubbl. dal Villari, Firenze 1876, I, 379, 404, 413. Vergl. auch Sanuto IV, 722, 767, 782.

Zeugnisse nicht gänzlich, dass er bisweilen an theatralischen Aufführungen als Zuschauer teilnahm. So gleich im Carneval 1504¹⁾ und dann im April desselben Jahres.²⁾ Darauf vergeht ein Zeitraum von vier Jahren, ehe wir wieder etwas vom römischen Theater hören. Anfang Januar 1508 werden im Palaste Colonna (SS. Apostoli) anlässlich der Hochzeit des Marc Antonio Colonna zwei Komödien gespielt.³⁾ Mit dem Jahre 1510 werden die Nachrichten zahlreicher und ausführlicher. Das Theater muss gerade in diesem Jahre einen bedeutenden Aufschwung genommen haben. Als äusserer Anlass dazu bot sich der Besuch des Herzogs von Urbino, Francesco Maria della Rovere, dar. Dieser kam mit seiner jungen Gemahlin Eleonora Gonzaga zum Carneval, Anfang Februar, nach Rom. Während in den vorhergehenden Jahren der Carneval still verlaufen war, waren jetzt den Beiden zu Ehren prächtige Feste vorbereitet worden.⁴⁾ Eine Reihe von Komödienaufführungen fand statt⁵⁾: Am Carnevalssonntag (10. Februar) gab es im Vatikan eine lateinische Komödie und zwei italienische Eclogen. Am Abend darauf, den 11. Februar, war grosse Gesellschaft beim Cardinal Sanseverino. Vor dem Essen wurde eine lateinische Komödie gespielt, die, obwohl sie länger als vier Stunden dauerte, dennoch grossen Beifall fand. Gerühmt wurde vor allem der sehr schöne Apparat, mit dem sie über die Bühne ging, eine Bemerkung, die wir in den römischen Berichten bisher nicht angetroffen haben. Nach dem Essen mussten die Gäste noch eine italienische Komödie mit anhören. Fast zuviel des Guten

¹⁾ Sanuto V, 904.

²⁾ Dispacci di A. Giustiniani III, 77.

³⁾ A. Ademollo, Il Carnevale di Roma, S. 30. Sanuto VII, 244.

⁴⁾ Sanuto IX, 495: E per lo venire dil ducha se preparava le feste intermisse alcuni anni per carnevale molto magnifice.

⁵⁾ Vergl. die Berichte, die sich Isabella d'Este über diese Festlichkeiten von ihren Geschäftsträgern in Rom schicken liess, bei A. Luzio, Federico Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II (Archivio della soc. rom. di storia patria IX, Roma 1886, S. 560—562).

auf einmal! Am 12. Februar, dem Carnevalsdienstag, waren der Herzog und die Herzogin Gäste des Agostino Chigi.¹⁾ Auch hier gab es, bevor man sich zur Abendtafel setzte, eine Komödie, die „bella et dolce et amorevole“ genannt wird. Nach dem Essen wurde eine schöne Ecloge aufgeführt. Wir können glauben, dass dies Lob sich nicht nur auf den Inhalt der Stücke bezog, sondern dass es ebenso sehr dem äusseren Gewande, der prächtigen Ausstattung gelten durfte. Chigi war ja bekannt durch seine glänzenden Feste, bei denen die bildende Kunst immer eine bedeutende Rolle spielte. Ebenso unterliegt keinem Zweifel, dass wir es bei allen Komödien des Carnevals 1510 mit der modernen Bühne zu thun haben, wie wir sie 1508 zum ersten Male in Ferrara kennen lernten.

Im nächsten Jahre, am 6. Juli 1511, war Federico Gonzaga, der Sohn Isabellas, der sich damals als Geissel am päpstlichen Hofe befand, von den Senatoren und Conservatoren zu einem Mahl auf dem Kapitol eingeladen. Dabei fand eine Aufführung der *Menaechmi* in lateinischer Sprache statt, die jedoch, wie Stazio Gadio, Federicos Begleiter, seiner Herrin voll Stolz meldet, nicht an die mantuanischen Aufführungen heranreichte.²⁾ — In der letzten Juliwoche des Jahres 1512 finden wir Federico als Gast bei Agostino Chigi in dessen Vigna an der Lungara, wo er durch die Aufführung eines schönen Pastoraldramas erfreut

¹⁾ Es erscheint mir zweifelhaft, ob Chigi das Fest schon in seiner neuen Vigna an der Lungara veranstaltet habe. Diese, 1509 begonnen, war im Carneval 1510 wohl kaum so weit fertig, dass Chigi solche Gäste darin hätte empfangen können. Wäre es aber wirklich der Fall gewesen, dann hätten die beiden Berichterstatter jedenfalls die Gelegenheit wahrgenommen, Isabella einige Mittheilungen über den neuen Palast des Chigi zu machen. Beide sprechen aber nur von der „casa“ des Agostino Chigi. Fast 1½ Jahre darauf, am 25. Juli 1511, schreibt einer der Agenten Isabellas an diese: „Hosi il Papa è andato a la vigna di m. Agostino Gisso et li è stato tuto il zorno, disnato e cenato. Li è un bello palazoto ma non è anchor finito et lo fa molto richo di adornamenti di varie cosse, ma li marmori passano tuti, tanto sono bellissimi e di vari colori (Luzio a. a. O. S. 525).

²⁾ Luzio, Federico Gonzaga S. 524.

wurde.¹⁾ — Am 2. August liess Julius II. zu Ehren der Gesandten von Piacenza eine Komödie aufführen. Auch bei dem glänzenden Feste, das im Oktober den Gesandten von Parma gegeben wurde, fehlten Komödien nicht. Wenige Tage nachher zog der kaiserliche Gesandte Mathias Lang, Bischof von Gurk, in Rom ein und wurde mit fürstlichen Ehren empfangen. Der Papst liess eine Komödie aufführen mit einem Intermezzo, in dem Bezug genommen war auf die erfolgte Verbindung zwischen ihm und dem Kaiser.²⁾ — Im Januar und Februar 1513 veranstalteten verschiedene geistliche Würdenträger Federico Gonzaga zu Ehren Komödienvorstellungen,³⁾ über die uns jedoch keine genaueren Nachrichten überliefert sind.

Das ändert sich mit einem Schlage, als Leo X. sein Pontifikat antritt. Das berühmte „*Godiamoci*“ Leos tönt uns entgegen wie eine Losung, die alle Kreise vereinigt. Das Zeitalter Leos X. ist das festlichste der ganzen Renaissance, für die Bühne, kann man sagen, ist es das künstlerischste. Konnten wir über die scenischen Einrichtungen des römischen Theaters in der vorangegangenen Zeit eigentlich nur Vermutungen äussern, so ist es uns, dank dem überaus reichen Quellenmaterial, das für die Zeit Leos X. vorliegt, möglich, von ihnen ein in jeder Beziehung sicheres und wahres Bild zu entwerfen.

Den Reigen eröffnet Agostino Chigi, der am 27. April 1513 in seiner Vigna dem neuen Papst ein Mahl giebt, das 500 Dukaten gekostet haben soll. Sanuto⁴⁾ überliefert nur diese kurze Notiz, aber wir können ergänzend hinzufügen, dass ein Mahl bei Agostino Chigi ohne die Aufführung wenigstens einer Komödie nicht denkbar ist, noch dazu, wenn das Fest einem so lebensfrohen Manne wie Leo X. gilt.

¹⁾ Luzio, a. a. O. S. 542.

²⁾ Luzio, a. a. O. S. 542—544.

³⁾ Luzio, S. 550 u. 553.

⁴⁾ Sanuto XVI, 227.

Dann folgen am 13. und 14. September 1513 die grossartigen Festlichkeiten, die vom römischen Volke auf dem Kapitol in einem eigens zu dem Zwecke erbauten Theater veranstaltet wurden, um dem Bruder Leos X., Giuliano de' Medici, das römische Bürgerrecht zu verleihen. Schon am 10. Juni hatte der venezianische Gesandte seiner Signorie von der den beiden Medici (auch Leos Neffe Lorenzo sollte römischer Bürger werden) zugedachten Ehre berichtet und hinzugefügt, man werde bei dieser Gelegenheit auch Komödien spielen.¹⁾ Wie aus einem Briefe des Vettor Lipomano vom 19. Juli hervorgeht, sollte das Fest ursprünglich Sonntag den 24. Juli stattfinden. Auch er spricht davon, dass man Komödien vorbereitet habe.²⁾ Doch wurde die Feier auf den 7. September verschoben,³⁾ wir wissen nicht aus welchen Gründen, und dann noch einmal um eine Woche, sodass sie erst am 13. und 14. September stattfand. Wir besitzen über das Theater und die in ihm veranstalteten Festlichkeiten die ausführlichsten zeitgenössischen Berichte, die wohl über ein Fest der Renaissance verfasst worden sind.⁴⁾ Die Grundlage für die folgende Schilderung bildet vor allem die Relation des Paolo Palliolo, die ergänzt wird durch die des M. Ant. Altieri.

Da sich kein Raum als ausreichend erwies, hatte man beschlossen, auf dem Kapitol ein Theater aus Holz zu errichten, um die Feier würdig genug begehen zu können.

¹⁾ Sanuto XVI, 369.

²⁾ Sanuto XVI, 542.

³⁾ Sanuto XVII, 32.

⁴⁾ Die wichtigsten dieser Berichte sind:

1. Giuliano de' Medici eletto cittadino romano ovvero il Natale di Roma nel 1513. Relazione inedita di M. Ant. Altieri con prefazione e note di Loreto Pasqualucci. Roma 1881.

2. Le Feste pel conferimento del patriziato romano a Giuliano e Lorenzo de' Medici narrate da Paolo Palliolo Fanese (Scelta di curiosità letterarie, disp. 206) Bologna 1885.

Dazu ist zu vergleichen: Janitschek, Das Capitolinische Theater vom Jahre 1513 (Repertorium für Kunstwissenschaft V [1882], S. 259—270).

Es war 17 Canne¹⁾ (37,98 m) lang, 14 Canne (31,28 m) breit und 8 Canne (17,87 m) hoch und war wie die antiken Theater mit einem Velarium überspannt. Die prachtvolle Vorderfassade mit dem grossen Eingangsthor in der Mitte war nach dem Vorbilde römischer Triumphbogen gestaltet und mit grossen Gemälden in Steinfarbe geschmückt, die die Reliefs an den Triumphbogen und andern antiken Monumenten nachahmten.

Die Bühne,²⁾ die für uns hier allein von Interesse ist, befand sich dem Eingangsthor gegenüber. Sie war 14 Canne (31,28 m) lang, nahm also die ganze Breite des Theaters ein, 3 Canne (6,70 m) tief und erhob sich 1 Canna (2,23 m) vom Erdboden. Sie war vollständig frei und wurde nur hinten durch eine prachtvolle dekorative Schauwand, die Rückwand des Theaters, begrenzt, die in ähnlicher Weise wie die Vorderfassade, und zwar durch Pilaster mit vergoldeten Basen und Kapitälern, in fünf Abteilungen gegliedert war. In jeder dieser Abteilungen befand sich eine Thür von der Grösse, wie es bei Privathäusern üblich ist. Alle diese Thüren gingen hinaus auf die Treppen des Senatorenpalastes, an den sich das Theater im Rücken anlehnte, sie wurden durch Portièren vom feinsten Goldstoff geschlossen und waren an Gesimsen und Architraven mit ausserordentlich schöner Malerei geziert. Ausserdem befanden sich auf den beiden Seitenflügeln der Bühne zwei grosse Thore,³⁾ über denen geschrieben stand: Via ad Forum. Durch das eine kamen die Darsteller auf die Bühne, durch das andere entfernten sie sich. Der untere Teil der Wand war über den Thüren mit vier Friesen geschmückt. Der unterste Fries, 2 Palmen (0,45 m) breit, bestand aus einfachem Rankenwerk. Der zweite, 2 Ellen (1,17 m) breit, stellte das mit männlichen und

¹⁾ 1 canna = 10 palmi, 1 palmo = 0,2234 m, 1 canna also = 2,234 m.
1 braccio fiorentino = 0,583 m.

²⁾ Palliolo S. 45—61. Altieri S. 29—31.

³⁾ Palliolo S. 98. Altieri S. 48. Palliolo nennt die Bühne proscenio, ihre Rückwand le scene.

weiblichen Meergottheiten erfüllte Meer dar, die auf den wogenden Fluten zusammen scherzten. Da fuhr Neptun hindurch auf seinem von Delphinen gezogenen Wagen, begleitet von Tritonen. Dort sah man den blauen Proteus mit den anderen Meergöttern, dann Thetis mit der Schaar der Nereiden, und die Sirenen. Ausserdem Fische in bunter Zahl und die seltsamsten Meerungeheuer. — Der dritte Fries, 2 Palmen (0,45 m) breit, bestand aus Löwen, Ringen und Straussenfedern, den Emblemen der Medici. Über diesem Fries waren zwei grosse fast ganz vergoldete Gesimse, eine Elle (0,58 m) von einander entfernt, sie fassten das ganze Theater ringsum ein und nahmen den vierten Fries in die Mitte, der aus unzähligen Trophäen und Emblemen zusammengesetzt war. Darüber folgte dann in jeder Abteilung ein grosses Gemälde, dessen Inhalt sich auf die von altersher zwischen Römern und Etruskern bestehende Freundschaft und Blutsverwandtschaft bezog. Das erste Bild links zeigte die Landung des Aeneas, das zweite den Edelmut Porsennas und die Heldenthaten des Horatius Cocles und des Mutius Scaevola, das dritte die Neugründung von Florenz als römische Colonie durch die Triumvirn, das vierte den Friedensschluss und das Bündnis zwischen Römern und Etruskern, das fünfte endlich die feierliche Überführung der vor den Galliern geflüchteten Heiligtümer nach dem Castell von Caere durch Lucius Albinus.

Auf der Bühne vor dieser Prachtwand wurde am 13. September an Giuliano de' Medici in feierlicher Weise das römische Bürgerrecht verliehen und zwar unter Beobachtung altrömischer Bräuche, wie überhaupt das ganze Fest eine bewusste Nachahmung des römischen Altertums war. An ein splendides Festmahl schlossen sich dann verschiedene allegorisch-pantomimische Aufführungen an mit Recitationen von Versen auf Giuliano und einer Ecloge, was bis zum Anbruch der Nacht dauerte. Als es dämmerte, brachte man viele mächtige Fackeln aus weissem Wachs, die man in gewisser Ordnung auf der Bühne aufstellte,

und die das ganze Theater erleuchteten. Am nächsten Tage, dem 14. September, wurden die Festlichkeiten fortgesetzt. Den Schluss bildete die Aufführung einer plautinischen Komödie, des *Poenulus*, natürlich in lateinischer Sprache. Schon lange hatte sich das gebildete Rom darauf gefreut. Tommaso Inghirami, dessen Namen wir schon früher einmal als Schauspieler in der Akademie des Pomponius genannt haben, war Regisseur der Festspiele, wie auch das ganze Programm für den malerischen Schmuck an den Innen- und Aussenseiten des Theaters von ihm herrührte. Die Schauspieler glänzten vor allem durch ihre prächtigen und kostbaren Kostüme.

Die Kosten der Festlichkeiten, an denen gegen 10 000 Menschen teilgenommen hatten, schätzte man insgesamt auf 6000 Dukaten, wobei 4500 auf den „Apparat“, also auf das rein Künstlerische, gerechnet waren.¹⁾

So hatte nun Rom ein Theater, wie es sich ein solches grossartiger nicht hätte wünschen können. Leider war es nicht für die Ewigkeit bestimmt, und wie es fast über Nacht aus dem Erdboden emporgestiegen war, so sollte es auch in kürzester Zeit wieder vom Erdboden verschwinden. Als ein Wunderwerk wurde der Bau und seine Malereien angestaunt und gepriesen. Man glaubte sich in die glücklichen Zeiten des alten Roms versetzt und stellte das Theater dem des *M. Scaurus* gleich. Architekten und Maler machten ihre Studien daran und zeichneten und massen jedes einzelne Glied. Wie staunen wir aber, wenn wir nach dem Schöpfer dieses gefeierten Werkes fragen und uns ein in der Kunstgeschichte bisher gänzlich unbekannter Name genannt wird, der des *Messer Pier Possello*, eines Toskaners von Geburt.²⁾ *Girolamo Pico* und *Giulio*

¹⁾ Sanuto XVII, 74.

²⁾ Janitschek a. a. O. S. 268 macht dazu folgende Bemerkung: „Die Unbekanntschaft des Namens braucht nicht gerade auf den Gedanken zu führen, dass man es hier mit einer Kraft untergeordneten Rangs zu thun habe Hoffen wir also, dass es redlicher Forscherarbeit noch gelingen

Alberino, die beiden vornehmen Römer, denen die Sorge für den Bau des Theaters oblag, hatten ihn unter den vielen Künstlern Roms als den trefflichsten und hervorragendsten auserwählt. Ihm standen noch eine Reihe der besten Architekten, Maler und Handwerker Roms zur Seite, um das Werk aufs schnellste zu Stande zu bringen. Als den Maler eines der grossen geschichtlichen Bilder, des Verrats der Tarpeja, nennt Vasari den Baldassarre Peruzzi und denselben auch als den Schöpfer der Bühneneinrichtung. Die betreffende Stelle in der Lebensbeschreibung des Peruzzi lautet folgendermassen¹⁾: „E nell' onoratissimo apparato che fece il popolo romano in Campidoglio, quando fu dato il bastone di santa Chiesa al duca Giuliano de' Medici, di sei storie di pittura che furono fatte da sei diversi eccellenti pittori, quella che fu di mano di Baldassarri, alta sette canne e larga tre e mezzo, nella quale era quando Giulia Tarpea fa tradimento ai Romani, fu senza alcun dubbio di tutte l'altre giudicata la migliore. Ma quello che fece stupire ognuno, fu la prospettiva o vero scena d'una comedia, tanto bella che non è possibile immaginarsi più; perciò che la varietà e bella maniera de' casamenti, le diverse loggie, la bizzarria delle porte e finestre, e l'altre cose che vi si videro d'architettura, furono tanto bene intese e di così straordinaria invenzione, che non si può dirne la millesima parte.“

werde, für den Namen Pier Possello die concrete Künstlerpersönlichkeit zu finden oder vielmehr herzustellen.“ Der Name Pier Possello wird von Altieri allein überliefert. O. Guerrini, der Herausgeber der Relation des Palliolo, vermutet hier einen Schreibfehler und meint, statt Possello sei Rossello zu lesen, was auch mir in hohem Grade wahrscheinlich vorkommt. Piero Rosselli ist aber für uns kein unbekannter Künstler mehr, es ist jener murator vecchio ed ingegnoso, von dem Vasari im Leben des Bandinelli (VI, 150—151) spricht. 1513 zählte er 39 Jahre. Am Hofe Julius II. muss er neben Bramante eine gewisse Rolle gespielt haben. Mit Michelangelo war er eng befreundet (vergl. z. B. den Brief des Rosselli an Michelangelo vom 10. Mai 1506, bei Gotti, Vita di Michelangelo, Firenze 1875, I, 46).

¹⁾ Vasari IV, 595—596.

Diese Stelle ist von der gesamten Forschung bis jetzt unbeanstandet gelassen worden, und doch enthält sie mancherlei Irrtümer, die wir Vasari freilich nicht allzuscharf anrechnen dürfen, da es sich um ein nur für kurze Dauer geschaffenes Werk handelt, das er nie mit eigenen Augen hat sehen können. Als das Theater auf dem Kapitol gebaut wurde, war er zwei Jahre alt. Von den Relationen, die darüber verfasst wurden, hat er sicher keine einzige zu Gesicht bekommen. Wem er seine Nachrichten verdankt, wissen wir nicht.

Die Irrtümer Vasaris sind folgende: 1. Was er berichtet, kann sich nur auf die Feste im September 1513 beziehen. Er spricht dagegen von Festen, die vom römischen Volke veranstaltet worden seien, als Giuliano den Kommandostab der Kirche empfangen habe. Zum Kapitän der Kirche wurde er am 19. Juni 1515, dem St. Peterstag, ernannt. Es war eine rein kirchliche Ceremonie, die in der Peterskirche stattfand, und die Leo X. persönlich vornahm.¹⁾ Das römische Volk hatte nichts damit zu thun, bekümmerte sich ausserdem an dem Tage auffallend wenig um Giuliano. Dagegen gingen die Feste am 13. und 14. September 1513 vom römischen Volke aus.

2. Vasari spricht von sechs Gemälden geschichtlichen Inhalts, die von sechs verschiedenen Malern ausgeführt worden seien. Im Ganzen waren es, wenn man die Malereien der Frieze und die rein dekorativen Figuren nicht mitrechnet, neunzehn grosse Historienbilder. Diese verteilten sich folgendermassen: vier an der Vorderfassade, vier an der inneren Wand derselben, fünf an der dieser gegenüberliegenden Wand, welche die Bühne hinten begrenzte, je drei an den beiden Seitenwänden.

3. Vasari sagt, das von Peruzzi gemalte Bild, den Verrat der Tarpeja darstellend, sei 7 Canne (15,64 m) hoch und 3½ Canne (7,82 m) breit und das schönste von allen gewesen. Die Masse, die hier Vasari angiebt, sind un-

¹⁾ Vergl. Sanuto XX, 362—363.

möglich. Denn die Höhe des ganzen Theaters betrug 8 Canne (17,87 m), die Breite 14 Canne (31,28 m). Die Vorderfassade war durch sechs Säulen in fünf Abteilungen geteilt, die oben im Bogen abgeschlossen waren. Während die mittelste Abteilung das grosse Hauptthor des Theaters einnahm, enthielten die vier übrigen je ein grosses Bild. Der Verrat der Tarpeja war auf dem ersten Bilde rechts vom Eingang dargestellt. Die Höhe der Säulen, durch die die Fassade gegliedert wurde, betrug 3 Canne (6,70 m), die Breite einer Bildabteilung (wenn man alle fünf gleich breit rechnet) etwa 6 m, also der für ein Bild verfügbaren Fläche höchstens $5\frac{1}{2}$ m. — Dass der Verrat der Tarpeja das schönste Bild gewesen sei, sagt weder Palliolo noch Altieri. Doch wägen sie überhaupt die Bilder nicht nach ihrem Werte ab, sondern beschreiben sie einfach.

Man wird sagen müssen, dass trotz dieser Irrtümer die Mitteilung Vasaris, was den Kern der Sache anbetrifft, deshalb noch nicht angezweifelt zu werden braucht. Jedenfalls war eine alte Tradition vorhanden, in der das Bild vom Verrat der Tarpeja mit Peruzzis Namen verbunden war. Übrigens fehlt in der ersten Ausgabe der Vite (1550) die Erwähnung dieses Bildes ganz. Als Vasari die zweite Ausgabe veranstaltete, waren schon mehr als fünfzig Jahre seit den Festen zu Ehren Giulianos auf dem Kapitol verflossen, und es wird nicht mehr viel Menschen, besonders Künstler, gegeben haben, die sich noch deutlich auf das Theater von 1513 besinnen konnten. — Es ist übrigens auch möglich, dass Vasari von diesem Bilde eine Handzeichnung besass, sei es nun eine Skizze von Peruzzi selbst oder eine Copie nach dem fertigen Gemälde von der Hand eines der vielen Maler, welche an dem Theater ihre Studien machten. Vielleicht waren darin auch Masse eingetragen, die Vasari falsch las oder falsch verstand.

Im zweiten Teile der von mir angeführten Stelle preist Vasari den Peruzzi als Schöpfer der Bühneneinrichtung

der bei dieser Gelegenheit aufgeführten Komödie.¹⁾ Den Berichten Altieris und Palliolos gegenüber muss dieser zweite Teil gestrichen werden. Vasari spricht von dieser Bühnendekoration Peruzzis mit Worten, die das Wesen der modernen perspektivischen Bühne kennzeichnen und vielleicht auf jede andere Theaterdekoration dieser Zeit passen, die aber auf unseren Fall keine Anwendung finden können. Die mächtige 31 m lange Bühne im capitolinischen Theater war ganz frei, ihr Schmuck bestand allein in der prächtigen mit Bildern geschmückten Wand, von der sie hinten begrenzt wurde. Diese war ganz in demselben Geiste der Monumentalität wie die Vorderfassade, als architektonisches Prachtstück, eine Art Triumphbogen-Architektur erdacht. Der Schöpfer der Vorderfassade und des ganzen Theaters

¹⁾ Janitschek a. a. O. S. 269—270 versteht diese Stelle anders, er glaubt, Vasari spreche hier von dem Bilde im 4. Bogen an der inneren Seite der Eingangswand, das von Palliolo S. 57 folgendermassen beschrieben wird: „Nel IV (compasso) è ritratto uno amplissimo Theatro, pieno di gran populo, con quelli che recitano le comedie in la scena, chiamati histrioni, mimi et pantomimi; tanto artificiosamente dissegnati, che pareno con suoi atti, gesti et parole dilettere et dar piacere al populo che li guarda. Qui è notato: Ludi scenici al Hetruscis adcoepti.“ Doch schliessen Vasaris Worte „prospettiva o vero scena d’una comedia“ jeden Zweifel aus, ob es sich dabei um ein Bild einer Komödienaufführung oder eine Bühnendekoration handele. Scena d’una comedia heisst immer nur: die Bühne einer Komödie, nicht das, was wir unter einer „Komödienscene“ verstehen. Übrigens bringt den deutlichen Beweis, dass Vasari von keinem zweiten Bilde spricht, schon die vorhergehende Stelle: di sei storie di pittura che furono fatte da sei diversi eccellenti pittori, quella che fu di mano di Baldassarre u. s. w., sowie die folgende (IV, 600): e quando si recitò al detto papa Leone la Calandra, comedia del cardinale di Bibbiena, fece Baldassarre l’apparato e la prospettiva, che non fu manco bella, anzi più assai che quella che aveva altra volta fatto, come si è detto di sopra. — Eine andere Frage wäre nun freilich, ob Peruzzi nicht etwa doch jenes vierte Bild einer Theateraufführung an der inneren Seite der Eingangswand des Theaters gemalt habe. Peruzzis Ruhm als Theaterdekorateur wäre dann die Ursache gewesen, dass in der Tradition aus dem Bilde einer Komödienaufführung allmählich eine wirkliche Komödiendekoration geworden wäre. Eine Vermutung, durch die Vasaris Berichterstattung einigermassen erklärt und gerechtfertigt werden könnte.

musste auch der Schöpfer dieser Bühnenhinterwand sein. Was beschreibt Vasari dagegen? Eine Bühne, auf der die mannigfaltigsten Gebäude in reliefperspektivischer Verkürzung errichtet waren, eine ideale Darstellung der Strasse oder des Platzes einer Stadt, bei der nicht Pracht und Monumentalität, sondern Täuschung, Illusion die Hauptrolle spielten.

Wir lassen also beim capitolinischen Theater den Peruzzi als Maler gelten, den Architekten Peruzzi als Bühnendekorateur streichen wir.

Nach dieser etwas langen kritischen Auseinandersetzung, die aber einer Autorität wie Vasari gegenüber notwendig war, nehmen wir die Erzählung wieder auf. In der Entwicklung der modernen Bühne hat die des capitolinischen Theaters nur den Werth einer Episode. Aussergewöhnliche Verhältnisse bedingten, dass man vom Herkömmlichen abwich. Diese Bühne war doch in erster Linie zur Auführung des Schauspiels „Giuliano de' Medici eletto cittadino romano ovvero Il Natale di Roma nel 1513“ bestimmt, in dem Giuliano der Protagonist, die Senatoren und Conservatoren Roms die übrigen Schauspieler waren. Alles, was als eigentliche dichterische Erfindung noch auf dieser Bühne erschien, kam erst in zweiter Linie.

Leo X. hatte aus naheliegenden Gründen an den Festlichkeiten, die das römische Volk seinem Bruder zu Ehren veranstaltet hatte, nicht teilnehmen können. Doch hätte er ungern auf den Genuss verzichtet, den die mannigfachen Erzeugnisse dichterischer und künstlerischer Phantasie, die verschiedenen Aufzüge, Vorstellungen und besonders die plautinische Komödie den Teilnehmern am Feste bereitet haben mussten. Er liess sich daher alles am nächsten Sonntag, dem 18. September, noch einmal vorführen.¹⁾ Vorher gab er den Cardinälen ein Mittagsmahl. Die Auführungen fanden im Vatikan in dem Saale statt, wo die Gesandten fremder Höfe in Audienz empfangen zu werden

¹⁾ Palliolo S. 143—144. Altieri S. 54. Sanuto XVII, 89.

pflegten. Der Papst sass dabei „in catedra“. Mehr als 600 Personen sahen zu, darunter viele, die schon auf dem Kapitol Zuschauer gewesen waren. Weiteres, z. B. über die Bühne, ist nicht überliefert.

Über dramatische Vorstellungen im Carneval 1514 fehlen bis jetzt Nachrichten. Im Herbst 1514 kam Isabella d'Este nach Rom, am 18. Oktober war sie schon eingezogen. Von da reiste sie bald nach Neapel, verlebte aber den ganzen Carneval 1515 in Rom.¹⁾ Mit schwerem Herzen, nur auf wiederholtes Drängen ihres Gemahls, kehrte sie nach Mantua zurück. Nach ihrer Abreise schrieb der venezianische Gesandte (2. März)²⁾: „à tenuto quella terra in festa, et è stà molto carezata dal Papa e altri cardinali.“ Jedenfalls in die erste Zeit ihres römischen Aufenthalts fällt die berühmte Aufführung der Calandria, die der Dichter, der Cardinal Bibbiena, ihr zu Ehren im Vatikan in Gegenwart des Papstes veranstaltete.³⁾ Vielleicht wurde sie bei

¹⁾ Luzio-Renier, Mantova e Urbino, Torino 1893, S. 213.

²⁾ Sanuto XX, 42. Die Abreise erfolgte wohl Montag den 26. Februar nach den Lettere di principi, Venetia 1581, I, fol. 17 a.

³⁾ Vergl. darüber folgenden Brief des Agostino Gonzaga, datiert Rom, den 15. December 1514 (Luzio-Renier, Mantova e Urbino, S. 213, n. 2): „Al ritorno de S. S. Ill^{ma} (aus Neapel) se preparano due comedie, una vulgare e l'altra latina: la vulgare serà una comedia nova in versi composta per un giovane che si dimanda Cherea, che secundo me già soleua recitare a Mantova ne le comedie di V. E. et la latina serà l'Andria de Terentio e forsi ancho che per aventura se recitarà di novo quella che fu recitata a questi dì del R^{mo} Sta M. in portico.“ — Über Bibbiena und diese römische Aufführung der Calandria vergl. auch Paolo Giovio, De vita Leonis decimi Pont. max. libri quatuor, Florentiae, Laurentius Torrentinus, 1551, p. 97: ingenuos iuvenes ad histrionicam hortabatur: et scenas in Vaticano spatiosis in conclavibus instituebat. Propterea quum forte Calandrum comoe-diam a mollibus argutisque leporibus periucundam in gratiam Isabellae Mantuani principis uxoris per nobiles comoedos agere 'statuisset, precibus impetravit, ut ipse pontifex e conspicuo loco despectaret. — Dass sich der Papst erst durch Bitten bewegen liess, als Zuschauer an der Aufführung teilzunehmen, dürfte in Wirklichkeit kaum vorgekommen sein.

Diese römische Aufführung der Calandria war die zweite überhaupt. Die erste fand, wie wir gesehen haben, in Urbino im Carneval 1513 statt.

der Rückkehr Isabellas von Neapel noch einmal wiederholt, wozu ausserdem eine Komödie des Francesco Cherea und die Andria des Terenz vorbereitet wurden. Bibbiena, der am Hofe Leos X. gewissermassen das Amt eines Intendanten der Festlichkeiten bekleidete, hatte die Sorge für Inszenierung und Einstudierung seines Werkes selbst übernommen, doch war es ihm trotz vieler Proben noch nicht recht geglückt, so dass er sich zuletzt an den Herzog Francesco Maria von Urbino wandte, mit der Bitte, ihm Mitteilungen über die Art und Weise zu machen, in der die Calandria im Carneval 1513 zum ersten Male über die Bühne in Urbino gegangen war, was der Herzog auch bereitwillig that.¹⁾ Diese römische Aufführung war also eine Reproduktion der urbinatischen. Nach Vasari (IV, 600) war die Bühneneinrichtung ein Werk des Peruzzi; er nennt sie noch schöner als die erste, von der er gesprochen.

Giuliano de' Medici war im Carneval 1515 abwesend von Rom, er hatte sich am 25. Januar in Turin mit Filiberta, der Schwester des Herzogs von Savoien vermählt.²⁾ Unterdessen vertrat ihn bei den Huldigungen, die man der Markgräfin Isabella erwies, sein Neffe Lorenzo. Eine Woche vor ihrer Abreise, am 19. oder 20. Februar, einem der beiden letzten Carnevalstage, gab er ihr ein Abendessen im Saale Giulianos und liess vor ihr auf dessen Bühne den Poenulus des Plautus aufführen,³⁾ woraus man schliessen

Die dritte in Mantua 1520, die vierte und fünfte in Venedig 1521 u. 1522, die sechste in Mantua 1532, die siebente in Lyon 1548 (Luzio-Renier, Mantova e Urbino, S. 213 n. 2).

¹⁾ Vernarecci im Arch. stor. per le Marche e per l'Umbria III, 183: „ . . . (Bibbiena) richiese Francesco Maria dil rolo e dillo ordine, secondo l'era stata data fuori in Urbino, et così auto il tutto, lui poi la fece recitare in Roma.“ (Auch bei D'Ancona II, 88 n. 1).

²⁾ Sanuto XX, 20.

³⁾ Vergl. zwei Briefe des Cardinals Bibbiena an Giuliano aus Rom, der erste vom 16. Februar 1515, der zweite mit dem falschen Datum Il primo di Quaresima (= 21. Februar) 1516 (statt 1515), in den Lettere di Principi Libro primo, Venetia, Francesco Ziletti 1581, fol. 14 b, 17 b.

kann, dass damals Giuliano eine stehende Bühne gehabt haben muss. — Natürlich brachte dieser Carneval noch eine Menge anderer Komödien.

Am 31. März 1515, einen Tag vor dem Palmsonntag, zog Giuliano de' Medici unter grossen Ehren mit seiner jungen Gemahlin in Rom ein. Er stieg im Palazzo Orsini auf dem Monte Giordano ab.¹⁾ Wahrscheinlich fanden am Abend des Palmsonntag im Vatikan Komödienaufführungen statt.²⁾ Ob das die einzigen Festlichkeiten gewesen sind, ist mit gutem Grunde zu bezweifeln, trotz der Charwoche. Giulio trat wie ein grosser Fürst auf. In einem Briefe an die venezianische Signorie aus der ersten Aprilwoche³⁾ lesen wir: „il Magnifico sta con più corte e pompa lì in Roma, che non steva il ducha Valentino al tempo di papa Alessandro“, was doch viel heissen will.

Es vergehen nun drei Jahre, ehe wir vom römischen Theater wieder eine Kunde erhalten. Möglich, dass in diese Zeit die zwei Bühneneinrichtungen des Peruzzi fallen, von denen Vasari mit so begeisterten Worten berichtet.⁴⁾ Er nennt sie wunderbar schön und beschreibt sie folgendermassen: „Man kann sich kaum vorstellen, wie er bei so beschränkten Raumverhältnissen so viele Strassen, so viele Paläste und so viele seltsame Tempel, Hallen und Gesimse (andari di cornici) anordnen konnte, die alle so vortrefflich gemacht waren, dass sie nicht künstlich, sondern ganz natürlich, und der Platz nicht gemalt und klein, sondern ausserordentlich gross erschien, derart, dass man ihn in Wirklichkeit vor sich zu sehen glaubte. Ebenso ordnete er mit vielem Verständnis die Beleuchtung an, die Lichter im Innern, welche die perspektivische Wirkung unterstützten, und alles andere, was notwendig war.“⁵⁾

¹⁾ Sanuto XX, 101 u. 103.

²⁾ Sanuto XX, 99.

³⁾ Sanuto XX, 110.

⁴⁾ Vasari IV, 600.

⁵⁾ Alles, was Vasari in der ersten Ausgabe seiner Vite (1550) über Peruzzis Thätigkeit als Theaterdekorateur sagt, beschränkt sich auf Folgendes:

Vasari hat von den Dekorationen Peruzzis keine einzige in Wirklichkeit gesehen. Trotzdem darf seine Schilderung nicht allein aus der Tradition abgeleitet, seine Bewunderung dieser Werke des Augenblicks nicht bloss auf enthusiastische Äusserungen von Augenzeugen zurückgeführt werden; sein Urteil muss vielmehr auf eigener lebendiger Anschauung der Dinge, die da geschildert werden, beruht haben. Die Schilderung bewegt sich ja nicht bloss in allgemeinen Ausdrücken des Lobes, sie bringt auch so viel Einzelheiten zur Sprache, dass sich unwillkürlich mit Hilfe der Phantasie ein ungefähres Bild dieser peruzzischen Bühne vor unsern Augen darstellt. Eine Erklärung ergiebt sich leicht und ungezwungen: Vasari besass bekanntlich eine reiche Sammlung von Handzeichnungen. Darunter haben sich jedenfalls auch verschiedene Dekorationsentwürfe des Peruzzi befunden, nicht bloss flüchtige Skizzen, sondern sorgfältig ausgeführt, wie es Peruzzi zu thun pflegte.¹⁾ In der grossen Sammlung architektonischer Handzeichnungen in den Uffizien in Florenz befinden sich auch vier, die Entwürfe zu Theater-

Fece nel tempo di Leone, in Campidoglio di Roma per recitare una comedia, uno apparato et una prospettiva nel qual lavoro si mostrò quanto di perfezzione et di grazia fosse nell' ingegno di Baldassarre dal cielo infuso: ne mai si puo pensare di vedere i palazzi, le case, e i tempj nelle scene moderne, quanto di grandezza mostrasse nella piccolezza del Sito dall' ingegno di si gran prospettivo fatto, le stravaganti bizzarrie di andari in cornici et di vie, che con case parte vere et finite ingannavano gli occhi di tutti, dimostrandosi essere, non una piazza dipinta, ma vera; et quella si di lumi et di abiti nelle figure de gli istrioni fece propri, et al vero simili: che non le favole recitare parevano in comedia, ma una cosa vera, et viva, la quale all' ora intervenisse.

¹⁾ Vasari IV, 610: Disegnò Baldassarre eccellentemente in tutt' i modi, e con gran giudizio e diligenza, ma più di penna, d'acquerello e chiaro-scuro, che d'altro; come si vede in molti disegni suoi, che sono appresso gli artefici, e particolarmente nel nostro Libro in diverse carte. — Aus dem Umstande, dass Vasari in der 1. Ausgabe der Vite nur eine einzige Theaterdekoration des Peruzzi erwähnt und beschreibt, in der 2. Ausgabe jedoch vier, könnte man vielleicht den Schluss ziehen, dass er vor 1550 nur eine einzige dieser Handzeichnungen Peruzzis besessen, und dass er zwischen 1550 und 1568 noch drei andere dazu erworben habe.

dekorationen von der Hand des Peruzzi sind.¹⁾ Möglicherweise stammen sie aus dem Besitz Vasaris und sind dann gerade diejenigen, auf die sich sein Urtheil über die Dekorationen des Peruzzi gegründet hat.

Dass sich Peruzzis Thätigkeit als Theaterdekorateur auf die wenigen Fälle beschränkt hätte, von denen Vasari zu berichten weiss, ist kaum anzunehmen. Doch fehlt bis jetzt jede weitere Kunde.

Im Carneval 1518 liess der Cardinal Bibbiena eine Komödie aufführen, deren Scenerie die Stadt Mantua darstellte.²⁾ In dieser Zeit fand auch die Hochzeit des kaiserlichen Gesandten am päpstlichen Hofe Alberto Pio da Carpi mit Cecilia, der Tochter des Cardinals Franciotto Orsini, statt. Der Gesandte gab in seinem Hause, dem Palast des Cardinals von Mantua, ein grosses Fest, an dem der Herzog von Urbino, die Cardinäle und Gesandten und eine grosse Zahl von Damen der römischen Gesellschaft teilnahmen. Nach dem Abendessen wurde eine schöne Komödie aufgeführt.³⁾

Ein Jahr darauf herrscht das lustigste Carnevalstreiben am päpstlichen Hofe. Am 1. März 1519 ist der ferraresische Gesandtschaftssekretär Paolucci zu Besuch bei Pietro Bembo und sieht mit diesem dem Carneval zu. „Man sprach da“, schreibt er, „von nichts anderem als von Maskeraden und von der Komödie, die Monsignore Cibò nächsten Sonntag

¹⁾ (N. Ferri), *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze*. Roma 1885, S. 119.

²⁾ Das geht allein aus folgender Stelle in einem Briefe des ferraresischen Geschäftsträgers Alfonso Paolucci an den Herzog Alfonso hervor, in dem dieser eine gleich zu besprechende Theateraufführung am päpstlichen Hofe im Carneval 1519 beschreibt: „ . . . sopragiunse il Nuncio in scena, et recitò l'argomento, in dimostrare che Ferrara era venuta lie sotto fede de Cibo per non tenersi de minor vaglia di Mantua, che era stà portata l'ano passato da Sa. Maria in Portico.“

³⁾ Ademollo, *Il Carnevale di Roma* S. 76—77. — Sanuto XXV, 284 und 335.

aufführen lässt, und von dem Apparat Raffaels von Urbino zu derselben.“¹⁾ Donnerstag, den 3. März, wird in der Engelsburg eine Komödie gespielt, von der wir jedoch nichts weiter wissen. Am 6. März, dem Carnevalssonntag, fand dann das grosse Ereignis statt, das die Gemüter schon vorher so sehr beschäftigt und in Spannung versetzt hatte: die Aufführung der *Suppositi* des Ariosto. Wir haben einen sehr ausführlichen Bericht darüber in einem Briefe des Alfonso Paolucci an den Herzog von Ferrara vom 8. März.²⁾ Nirgends wird uns das Leben und Treiben am Hofe Leos X. klassischer geschildert als hier. Ich gebe daraus nur das wieder, was für unsere Untersuchung in Betracht kommt. Schauplatz der Aufführung war die Sala d’Innocenzio im Vatikan, die zu den Gemächern des Cardinals Cibò gehörte.³⁾ Der Zuschauerraum, der an diesem Tage ungefähr 2000 Menschen fasste, war wie gewöhnlich amphitheatralisch angeordnet; der Papst sass auf einem Sessel, der um fünf Stufen über den Fussboden erhöht war. Ihm gegenüber befand sich die Bühne, mit einem Vorhang verhüllt,⁴⁾ auf dem Fra Mariano Fetti, der bekannte Buffone des päpstlichen Hofes, inmitten von Teufel-

¹⁾ Giuseppe Campori, *Notizie inedite di Raffaello da Urbino* (*Atti e Memorie di storia patria*, Modena 1863, vol. I, p. 131) und genauer Ademollo, *Il Carnevale di Roma*, p. 81—82.

²⁾ Der Brief ist zuerst veröffentlicht worden von Campori in den *Notizie inedite di Raffaello da Urbino*, darauf von Cappelli in den *Lettere di Lodovico Ariosto* (3. ediz. Milano 1887, p. CLXXVI und ff.), zuletzt von Ademollo in seinem schon öfter angeführten kleinen Werke *Il Carnevale di Roma*, Firenze 1891, von p. 88 an. In betreff des Wortlauts weichen Cappelli und Ademollo in manchen Punkten von Campori ab. Ademollo scheint den Brief diplomatisch getreu abgedruckt zu haben.

³⁾ Vergl. den Brief des Beltrando Costabili vom 5. März 1519 bei Ademollo S. 83.

⁴⁾ Die erste Erwähnung eines Theatervorhangs. Die Sitte scheint in dieser ersten Zeit nicht allgemein üblich gewesen zu sein, wenigstens ist es aus den erhaltenen Nachrichten nicht ersichtlich. Der Vorhang wurde übrigens bei Beginn des Stückes nicht in die Höhe gezogen, wie bei uns, sondern fiel herab.

chen gemalt war, die ihren Schabernack mit ihm trieben. In der Mitte standen die Worte: Questi sono li capricci di Fra Mariano. Als der Vorhang gefallen war, bewunderte der Papst mit seinem Augenglas die Dekoration der Bühne, die ausserordentlich schön war, von der Hand Raffaels, der hier die Stadt Ferrara naturgetreu in Perspektive dargestellt hatte,¹⁾ weil das Stück nach der Annahme des Dichters in Ferrara spielen sollte. Nachdem der Papst noch den Schmuck der Decke des Saales mit den kunstvoll angeordneten Lichtern betrachtet hatte, begann die Komödie mit dem Prolog und Argument, die ein Schauspieler von der Bühne aus vortrug. Über die derben Spässe des Ariosto lachte der Papst mit seiner Umgebung aus vollem Halse, während die anwesenden Franzosen die Nase rümpften. Der Papst hatte dem Cardinal Cibò 1000 Dukaten zur Ausstattung der Komödie gegeben.²⁾ Wie ist es zu bedauern, dass Paolucci gerade von dem künstlerischen Schmuck der Bühne, dem Werke Raffaels, nur in allgemeinen Ausdrücken spricht, nicht das Besondere hervorhebt, wodurch sich diese Dekoration von denen anderer Dekorateurs unterschied. Was hätte da ein mit künstlerischem Blick begabter Augenzeuge, wie z. B. der feinsinnige Graf Castiglione, Raffaels Freund, alles gesehen und zu berichten gehabt! Ich brauche nur an seinen Brief über die erste Aufführung der Calandria in Urbino zu erinnern. Doch wir müssen Paolucci immer noch dankbar sein, dass er wenigstens den Namen Raffaels als

¹⁾ Ich halte hier den Text Ademollos für den einzig richtigen: et rapresentavasi bene per mia fè ferara de prospective (für ferara liest Campori forami, Cappelli forme). Ein Beweis dafür ist auch der Brief des venezianischen Gesandten Lippomano vom 13. März 1519 (bei Sanuto XXVII, 73): Finita dita festa, se andò a una comedia che fece il reverendissimo Cibo, dove è stata bellissima cosa lo apparato, tanto superbo che non si potria dire. La comedia fu questa, che 'l fu fento una Ferara, et in dita sala fu fata Ferara precise come la è. — Übrigens wäre das vorkommende Wortspiel fè rara — Ferrara bei Camporis und Cappellis Lesarten gar nicht verständlich.

²⁾ Sanuto XXVII, 73.

Theaterdekorateur der Nachwelt überlieferte. Der venezianische Gesandte, der über dieselbe Aufführung der *Suppositi* an seine Signorie berichtet, erwähnt mit keinem Worte weder den Dichter noch den Architekten der Bühne, ein Beispiel, das nicht vereinzelt dasteht.

Es ist ein Ereignis, wie es in der Geschichte des Theaters wohl nicht wieder vorgekommen ist: der grösste Künstler stellt seine Kunst in den Dienst des grössten Dichters seiner Zeit, um einem vergnügungssüchtigen Papste ein paar vergnügte Stunden mehr zu bereiten. Raffael, der Fürst der Künstler, steigt herab von seinem Thron, um Hand an ein Werk zu legen, das einem modernen Künstler vielleicht niedrig, mit der Würde der Kunst nicht im Einklang stehend erscheinen würde. Mit Aufträgen überhäuft, wie kein anderer Künstler seiner Zeit, die Seele mit grossartigen Baugedanken und mit Träumen von der Herrlichkeit des alten Roms erfüllt, hält er sich doch nicht für zu vornehm und findet er doch noch Zeit für ein Werk, dem die Vergänglichkeit an der Stirn geschrieben steht, das nur wenige Stunden bewundert werden und vielleicht in wenigen Stunden schon vergessen sein wird. Welche Bescheidenheit im grössten Künstler!

Wir fragen: wie mochte der vielbeschäftigte Raffael dazu gekommen sein, auch einmal der Theaterdekoration seine Zeit und Kraft zu widmen? War es ein blosser Freundschaftsdienst für den Cardinal Cibò? Oder gab er dabei dem Drange nach, der jeden grossen Künstler der Renaissance beseelte, der Allesumfassende, Alleskönnende zu sein? Dieser Zweig der Kunst war ja verhältnismässig noch neu, und Raffael hatte sich darin noch nicht versucht. Zur Thätigkeit des Malers, des Architekten gehörte die Theaterdekoration der Renaissance in gleicher Weise, das mochte den Maler und Architekten Raffael reizen. Er wusste, welche Wunder sein Freund Peruzzi auf diesem Gebiete allein mit Hilfe der Perspektive vollbracht hatte, nun ergriff ihn, der die Gesetze der Perspektive ebenso

meisterhaft beherrschte, die Lust, es diesem gleich zu thun. Wichtige Neuerungen wird Raffael kaum eingeführt, den Weg, den vor ihm Peruzzi eingeschlagen hatte, jedenfalls nicht verlassen haben. Dazu erfreute sich dessen Art schon zu sehr des Ruhmes, der Zustimmung der vornehmen Kreise.

Dass Raffael ein bis in alle Einzelheiten getreues Bild der Stadt Ferrara auf die Bühne gebracht habe, ist kaum anzunehmen. Der Mittelgrund wird, wie gewöhnlich, eine Strasse oder einen Platz dargestellt haben mit einzelnen besonders charakteristischen Bauwerken Ferraras. Das Ganze schloss dann jedenfalls ein gemalter Schlussprospekt ab, bei dem wohl möglichste Naturtreue Bedingung war, damit man auch die Stadt Ferrara als solche erkannte. Kaum hat Raffael selbst dabei den Pinsel geführt, ebensowenig, wie er in dieser Zeit die bei ihm bestellten Tafelbilder noch eigenhändig ausführte, sondern er hat jedenfalls nur den Entwurf der ganzen Scenerie, möglicherweise in einem Cartonmodell, geliefert, bei dem ja eine grosse Meisterschaft in der malerischen und Relief-Perspektive erforderlich war, vielleicht auch Skizzen zu den einzelnen Gebäuden gemacht, aber die Ausführung, die Übertragung ins Grosse seinen Schülern überlassen, wie es jedenfalls die andern grossen Theaterdekorateure meistens auch thaten.

Wir wissen nicht, ob Raffael noch einmal für ein derartiges Werk in Anspruch genommen worden ist. Wahrscheinlich jedoch ist es sein erstes und letztes gewesen, denn das Schicksal wollte, dass er nur noch einen einzigen Carneval erleben sollte.

Die theatralischen Aufführungen des Carnevals 1519 hatten mit den Suppositi am Carnevalssonntag nicht ihren Abschluss gefunden, es gab am Montag und Dienstag noch Komödien, denen der Papst beiwohnte,¹⁾ aber an die Suppositi reichte doch keine heran.

¹⁾ Sanuto, XXVII, 74.

Von den Komödien des Carnevals 1520 haben wir, ausser der beiläufigen Bemerkung des venezianischen Gesandten Foscari, sie seien sehr schön gewesen,¹⁾ keine Nachrichten weiter.

Von den Komödienaufführungen des Carnevals 1521 muss namentlich die am Montag in den Gemächern des Cardinals Cibò und die am Carnevalsdienstag infolge der prächtigen Bühnendekoration hervorragend gewesen sein. Dies Lob spricht auch Castiglione aus, während er sich über die Komödien selbst ziemlich unzufrieden äussert.²⁾

Für die nächsten zehn Jahre fehlt jede Kunde vom römischen Theater. Die Sitte dramatischer Vorstellungen wird auf kurze Zeit unterbrochen durch den Pontifikat Hadrians VI. (1522—1523), der, ein Feind fröhlichen Lebensgenusses, Dichter und Schauspieler vom Hofe verbannte. Wie mag Rom aufgeatmet haben, als mit Clemens VII. wieder ein Medici den päpstlichen Stuhl bestieg! Gewiss gab es nun am päpstlichen Hofe jedes Jahr während des Carnevals wieder Komödien. Doch dann kommt das unselige Jahr 1527 mit dem Sacco di Roma, der für längere Zeit alle Lust an heiteren Festen erstickt.

Erst im Mai 1531 hören wir wieder von Theatervorstellungen, und zwar bei Gelegenheit der Hochzeit eines Cesarini mit einer Colonna. Am zweiten Tage der Festlichkeiten wurden die Bacchides des Plautus gespielt, am dritten Tage eine ungenannte Komödie, die ein Diener des Cardinals Cesarini verfasst hatte. „L'apparato era bello, maxime la scena, dove si sonno recitate le commedie, considerato la piccolezza del logo, il quale per artificio di prospettiva pareva assai maggiore di quello che in effetto era“, so schreibt der mantuanische Gesandte Francesco Gonzaga.³⁾ Welcher Künstler diese Bühneneinrichtung ge-

¹⁾ Sanuto XXVIII, 279.

²⁾ D'Ancona II, 92.

³⁾ A. Luzio, Vittoria Colonna (Rivista storica mantovana I, 23). Auch bei D'Ancona II, 430.

fertigt habe, lässt sich vorläufig nicht mit Sicherheit bestimmen. In Frage kommen nur Baldassarre Peruzzi oder sein Sohn Salvestro und der jüngere Antonio da Sangallo, damals Bauleiter von S. Peter. Die Sammlung der Uffizien besitzt nämlich drei (oder zwei) architektonische Handzeichnungen, die sich nach den Beischriften als Entwürfe zu der eben beschriebenen Bühnendekoration kennzeichnen, wie ich bestimmt annehmen zu müssen glaube. Milanesi, der letzte Herausgeber des Vasari, führt sie an zwei verschiedenen Stellen an, und zwar Nr. 1 u. 2 im Kommentar zum Leben des Antonio da Sangallo, Vasari V (1880) S. 519, Nr. 3 im Kommentar zum Leben des Baldassarre Peruzzi, Vasari IV (1879) S. 640. Er beschreibt sie folgendermassen:

1. Vol. VIII, a c. 17 tergo, n. 45. Circoli concentrici con varj spartimenti. In margine è scritto: „Schizzo per lo parato di Ceserino“; e dentro ai circoli: „Orchestra — proscenio et pulpito — fronte della sciena — Ospitalia.“

2. Per questo stesso apparato è a c. 10, n. 18, un grande disegno in due fogli di una pianta, come di un teatro, che pare del Peruzzi, e dove a tergo è scritto: „de la comedia di Ciesarino — Apparato de la scena del Cesarino.“ Nella pianta, tra le altre cose: „Domus Philoxenis — Domus Bachidum — Domus Nicomboli — Templum Appolinis — Via ad forum.“

3. Disegno come sopra (nämlich: a penna e a matita rossa) di pianta di apparato o scena prospettica. A tergo, di mano di Salustio si legge, ripetuto tre volte: „Aparato de la Comedia di Cesarino.“

Eine stilkritische Prüfung und genaue Vergleichung der Zeichenweise der drei Blätter, wozu sich hoffentlich bald einmal Gelegenheit bietet, wird entscheiden, ob alle drei von einer Hand sind, und wem diese Hand angehört.¹⁾ Bis jetzt scheint es, als wenn Antonio da Sangallo das

¹⁾ Ich kann an dieser Stelle einen leisen Zweifel nicht unterdrücken, ob Milanesi sich nicht vielleicht in betreff der unter 2. und 3. angeführten Handzeichnungen versehen hat. Der Beschreibung nach scheint Nr. 2

meiste Anrecht hätte, hier genannt zu werden. Die Uffizien-sammlung besitzt von ihm eine Reihe von Handzeichnungen, die ihn mit dem Studium des antiken Theaters beschäftigt zeigen,¹⁾ und auf denen sich Vitruvs Bezeichnungen der einzelnen Teile des Theaters, wie z. B. Orchestra, Proscenio, Pulpito, Ospitalia, ebenso finden, wie auf dem ersten unserer drei Blätter. — Gegen Baldassarre Peruzzi spräche der äusserliche Umstand, dass er, nach der allgemeinen Annahme, von 1527 bis Anfang 1535 überhaupt nicht in Rom lebte.

Was wir über die Kunst der Theaterdekoration in Rom sonst noch wissen, verdanken wir Vasari. Freilich ist es sehr wenig und stammt aus späteren Jahren, aus der Regierungszeit Pauls III. (1534—1549), mit dem das Haus Farnese emporsteigt. Dieser stand den Päpsten aus dem Hause Medici in allen Äusserungen eines glänzenden und genuss-süchtigen Lebens in keiner Weise nach. Unter ihm, dem Schüler des Pomponius Laetus, wird das Theater an Macht nur noch gewonnen haben. Vasari erzählt von einer Sceneneinrichtung, die Aristotile da Sangallo für Ruberto Strozzi gefertigt habe.²⁾ Dieser Aristotile da Sangallo, in Florenz der Hauptmeister der Theaterdekoration und als solcher dort ebenso berühmt, wie sein Altersgenosse Peruzzi in Rom, hatte die Gunst des herzoglichen Hofes verloren und war von jüngeren Künstlern verdrängt worden, die nun die Dekorationen für die Komödien des Carnevals besorgten. Deshalb wanderte er (wahrscheinlich Anfang 1542) nach Rom,³⁾ um dort im Vertrauen auf seinen berühmten Vetter, den jüngeren Antonio da Sangallo, sein nicht verschieden von Nr. 3 zu sein. Wir hätten es demnach nur mit zwei Handzeichnungen zu thun.

¹⁾ Vergl. den Kommentar von Milanesi zu Vasaris Leben des Antonio da Sangallo V, 519. Ferri, Disegni di architettura S. 216 unter „Teatri“.

²⁾ Vasari VI, 445—446 (Leben des Aristotile da Sangallo).

³⁾ Er war 1508 schon einmal dort gewesen und zwar als einer der fünf Gehilfen des Michelangelo bei den Deckenmalereien der Sixtina. Vergl. Springer, Raffael und Michelangelo, 2. Aufl., I, 154.

Glück zu versuchen. Dieser betraute ihn anfangs mit der Leitung einiger Bauten, die er im Auftrag Pauls III. im Kirchenstaate auszuführen hatte. Doch fand Aristotile bald auch nebenher Gelegenheit, seine Geschicklichkeit in der Bühnendekoration zu zeigen. Er fertigte in Castro in aller kürzester Zeit eine Bühneneinrichtung, die ihm gerade wegen seiner Schnelligkeit grossen Ruhm einbrachte.¹⁾ Über seine Thätigkeit in Rom berichtet Vasari²⁾ folgendermassen: „Ruberto Strozzi gab zur Zeit des Carnevals (jedenfalls 1546) in seinem Hause ein Fest und führte dabei auch eine Komödie auf, zu der Aristotile im Hauptsale eine sehr schöne perspektivische Scenerie ausgeführt hatte, so gut wie es bei dem engen Raume möglich war. Sie war so lieblich und anmutig, dass der Cardinal Alessandro Farnese, entzückt von dem Werke, ihm den Auftrag gab, in seinem Palaste von S. Giorgio, der Cancellaria, in einem der mittleren nach dem Garten hinausgehenden Säle eine ähnliche Dekoration zu machen, doch in der Weise, dass sie stehen bliebe, damit er sich ihrer nach Wunsch und Bedürfnis bedienen könnte. Aristotele führte diesen Auftrag mit all dem Studium aus, dessen er fähig war, sodass sowohl der Cardinal als auch die Meister der Kunst ausserordentlich damit zufrieden waren.“ Diese Bevorzugung eines Fremden durch den Cardinal erregte aber den Neid eines bekannten Künstlers aus der Schule Raffaels, des Perino del Vaga, der als vortrefflicher Dekorateur jedenfalls schon oft Gelegenheit gehabt hatte, Bühnendekorationen zu fertigen. Er war der Ansicht, da er im Dienste des Cardinals Farnese stand, hätte dieser die in Frage kommende Bühneneinrichtung ihm übertragen müssen. Als es sich nun darum handelte, den Aristotile für sein Werk zu bezahlen, wurde Perino del Vaga zugleich

¹⁾ Delle Lettere di M. Claudio Tolomei libri sette, Vinetia 1550, Fol. 136 verso (Brief des Claudio Tolomei an Anton Francesco Ranieri vom 27. Juni 1543).

²⁾ Vasari VI, 446 ff.

mit Vasari, der damals einen Saal der Cancellaria mit Fresken geschmückt hatte, beauftragt, es abzuschätzen, wobei Perino sich für die erlittene Zurücksetzung zu rächen beschloss. Vasari erzählt ausführlich, wie sie beide nun zusammenkommen, und wie er dem grollenden Perino seine Missgunst und gehässige Gesinnung vorwirft und dann auf die Vorzüge der Dekoration des Aristotile und auf den Scharfsinn hinweist, mit dem dieser dabei vorgegangen sei. Aber Perino lässt sich nicht so leicht umstimmen: „Wenn ich es zu machen gehabt hätte“, sagt er, „so würde ich es auf andere Weise und mit andern Geschichten und Ornamenten gemacht haben als dieser.“ Darauf antwortet Vasari: „Wenn Ihr, Perino, es mit mehr Geschichten und Ornamenten, wie Ihr sagt, gemacht hättet, so würdet Ihr es vielleicht nicht mit jener Grazie zu Wege gebracht haben, wie Aristotile, der in dieser Art der Malerei mit gutem Grunde für einen bessern Meister gehalten worden ist, als Ihr.“ Da gab denn Perino nach, und Aristotile erhielt für seine Dekoration eine anständige Bezahlung und kehrte bald darauf nach Florenz zurück. Wie sehr aber Vasaris Lob berechtigt war, werden wir erfahren, wenn wir die Florentiner Bühnenkunst näher ins Auge fassen.

Wenige Jahre darauf (wahrscheinlich 1549) finden wir in Rom eine Gesellschaft von Schöngeistern, die der Dichter Giovan Andrea dell' Anguillara zusammengebracht hatte, zu dem Zwecke, um der vornehmen Welt Komödien vorzuspielen,¹⁾ ähnlich wie es die Compagnia della Cazzuola in Florenz that. Freilich — gegen Eintrittsgeld, was bis dahin wohl nicht üblich gewesen war. Ausser denjenigen, welche die Komödien aufführten, bestand die Gesellschaft aus Malern, Bildhauern und Architekten. Das Theater befand sich im grössten Saale des Palazzo Colonna (SS. Apostoli). Battista Franco und Bartolommeo Ammanati hatten,

¹⁾ Vasari VI, 583—584 (Leben des Battista Franco). Fil. Baldinucci, Notizie dei professori del disegno, ed. Ranalli (Firenze 1846) II, 347 (Leben des Bart. Ammanati).

als Mitglieder der Gesellschaft, die künstlerische Einrichtung übernommen. Von Franco insbesondere rührte die reiche perspektivische Dekoration der Bühne und die Ausstattung des Zuschauerraums mit Bildern und Ornamenten her, wozu Ammanati einige Statuen geliefert hatte. Für die Cardinäle und andere hohe Prälaten waren besondere Logen angebracht, die mit Jalousien versehen waren, durch die sie alles, was auf der Bühne vorging, sehen und hören konnten, ohne selbst gesehen zu werden. Doch Anguillara hatte kein Glück mit seinen Aufführungen, die Ausgaben überstiegen die Einnahmen, gleich beim ersten Mal, der Aufführung des *Amphitruo*, wurde er von den vornehmen Zuschauern um das Eintrittsgeld geprellt.¹⁾ Das Unternehmen hatte wohl überhaupt einen zu exklusiven Charakter. So sah sich die Gesellschaft gezwungen, mehr zum Volke herabzusteigen. Sie siedelte also mit der Bühneneinrichtung und dem übrigen Schmuck des Saales nach der neuen Kirche von S. Biagio in der Strada Giulia über. Dort richtete Battista Franco alles von neuem ein, und nun erst hatten sie mit ihren Komödien den erhofften Erfolg und fanden Beifall bei Hoch und Niedrig.

Das ist die letzte ausführliche Nachricht, die wir vom römischen Theater im 16. Jahrhundert haben. Wir stehen am Beginn der Gegenreformation. Nicht lange dauert es, so gewinnt mit dem Pontifikat Ghislieri (Pius V., 1566) eine entschieden theaterfeindliche Strömung in Rom die Oberhand. Nur die Jesuiten haben Erlaubnis, Dramen religiösen Inhalts aufzuführen,²⁾ Komödien sind streng verboten und können nur ganz im Geheimen gespielt werden. Erst als Sixtus V. den päpstlichen Stuhl besteigt (1585), scheint sich das Dunkel, das über diese freudelose unfestliche Zeit gebreitet war, allmählich zu lichten. Der Carneval wird

¹⁾ M. Pelaez, *La Vita e le Opere di Giovanni Andrea dell' Anguillara* (Il Propugnatore. Nuova Serie. Vol. IV, Parte I, Bologna 1891, p. 92—94). Anguillara hatte den *Amphitruo* des Plautus selbst übersetzt.

²⁾ D'Ancona II, 517.

gegen Ende des 16. Jahrhunderts immer reicher, die Nachrichten von Komödienaufführungen bei hohen Würdenträgern werden wieder zahlreicher.¹⁾ Doch ist es bis jetzt nicht möglich, über den Anteil der bildenden Kunst an diesem Aufschwung des Theaters ein Urtheil zu gewinnen.

¹⁾ D'Ancona II, 500—501.

III.

System der modernen Bühneneinrichtung (nach Serlio). — Ihr Wesen und ihr Verhältniss zur Bühne des geistlichen Schauspiels.

Bereits um 1540 hatte die Theaterdekoration eine solche Bedeutung gewonnen, dass Sebastiano Serlio sich veranlasst fühlte, ihr in seinem Werke über die Architektur einen besonderen Abschnitt zu widmen.¹⁾ Serlio nennt sich öfter mit Stolz einen Schüler des Peruzzi, wir dürfen daher annehmen, dass er auch in der Bühnendekoration von dem Vorbilde seines grossen Lehrers, des Hauptvertreters dieses Kunstzweigs in der Hochrenaissance, abhängig war, und dass demnach Serlios Darstellung der Bühnenkunst seiner Zeit zugleich ein im Grossen und Ganzen getreues Bild der Kunstweise des Peruzzi ist. Seine Abhandlung hat aber für uns noch dadurch besonderen Wert, dass ihr zur Erläuterung verschiedene grosse Holzschnitte beigegeben sind, die ausser Grundriss und Durchschnitt der Bühne und des Theatersaales drei Scenenentwürfe darstellen, je einen für eine Komödie, eine Tragödie und ein Satyrdrama (d. h. eine Ecloge, ein Hirtendrama).²⁾ So gewinnen wir wenigstens

¹⁾ Serlio, *Architettura*, 2. Buch von der Perspektiva, Paris 1545, von Fol. 63 an.

²⁾ Diese Holzschnitte sind nachgebildet in Burckhardts *Geschichte der Renaissance in Italien*, 3. Aufl., auf Fig. 283—287 (nach der Quartausgabe des Serlio, Venedig 1584).

eine unmittelbare Anschauung von der Bühne der Renaissance, die uns versagt war, so lange wir unsere Kenntnisse nur aus literarischen Quellen, aus einzelnen zeitgenössischen Schilderungen schöpften.

Das gegenwärtige Kapitel, in dem das System der Bühneneinrichtung der Renaissance nach Serlio dargestellt werden soll, ist also eine notwendige Ergänzung zu den Ausführungen des vorigen Kapitels.

Die Bühne zerfällt in einen vorderen und einen hinteren Teil. Der vordere, auf dem die Handlung des Dramas vor sich geht, befindet sich in Augenhöhe und hat eine vollkommen horizontale Lage. Der hintere Teil steigt nach dem Hintergrund zu an und zwar um ein Neuntel der Tiefe der gesamten Bühne.¹⁾ Auf dieser ansteigenden Ebene befindet sich die Scenerie, welche einen Platz oder eine Strasse oder freie Gegend mit mannigfaltigen Gebäuden in starker perspektivischer Verkürzung darstellt. Von diesen Gebäuden sieht man immer nur zwei Fassaden, die in stumpfem Winkel aneinander stossen; die eine nach dem Beschauer, die andere der Mitte der Bühne zugekehrt. Die Hinterwand der Bühne, der Schlussprospekt, soll von der Mauer des Saales mindestens zwei Fuss entfernt sein, damit die Schauspieler ungehindert kommen und gehen können.

Die grösste Schwierigkeit verursacht die Bestimmung des Horizonts. Serlio legt ihn nicht, wie andere, an die Hinterwand der Bühne, weil es so den Anschein habe, als stiessen dort die Gebäude alle zusammen, sondern er verlegt ihn über die Saalmauer hinaus und zwar um so viel, als die Tiefe des ansteigenden Teils der Bühne beträgt. Er meint, auf diese Weise würden die Verkürzungen der Gebäude anmutiger ausfallen. Wir bemerken dazu, dass auf diese Weise jedenfalls der Eindruck einer viel grösseren Tiefe erreicht wird als sonst. Dieser Horizont dient jedoch nur

¹⁾ Diese Steigung ist ausserordentlich gross im Verhältniss zur heutigen Bühne, bei der sie etwa $\frac{1}{25}$ der gesamten Tiefe beträgt.

für die perspektivisch verkürzten Seitenfassaden; für die dem Beschauer zugerichteten Vorderfassaden befindet er sich auf der Hinterwand der Bühne. Serlio giebt keine Regeln für die Konstruktion dieses jenseits der Mauer liegenden Horizonts, er meint, den richtigen Weg dazu werde man nur durch Erfahrung finden. Er schlägt vor, Modelle aus Pappe und Holz zu machen und diese dann Stück für Stück in die natürliche Grösse zu übertragen.

Die Häuser auf der Bühne stellt Serlio grösstenteils aus zwei mit bemalter Leinwand bespannten Rahmen her,¹⁾ für Gebäude in der Ferne genügt nur ein einziger Rahmen. Als von besonderer Wirkung empfiehlt er, an den Fassaden, die sich verkürzen, Balkons und Galerien und Gesimse mit kräftigen Ausladungen anzubringen. Diese Dinge sind dann aber in Relief herzustellen. Ebenso empfiehlt er, ganze Häuser aus der Flucht nach der Strasse vorspringen zu lassen. Die Häuser sollen nicht nach hinten zu allmählich an Grösse abnehmen, sondern die kleineren sollen vor die grösseren zu stehen kommen, denn so wird eine grössere Raumwirkung erzielt, der Eindruck von Grösse besser hervorgerufen als im entgegengesetzten Falle.

X Das Hauptgewicht legt Serlio auf die Erfindung. Beim Entwurf einer Bühnendekoration ist die Rücksicht
X auf Mannigfaltigkeit und Schönheit der Erscheinung vor allem massgebend. Der Architekt soll sich bemühen, nur solche Wirkungen hervorzubringen, die dem Auge wohlgefällig sind. Er soll also immer eine Auswahl der schönsten Gebäude treffen. Hier weist Serlio besonders auf Säulengänge hin, zwischen deren Öffnungen andere Gebäude zum Vorschein kommen. Malereien geschichtlichen oder mythologischen Inhalts an den Fassaden sind nur geeignet, den festlichen Eindruck zu verstärken. Ebenso wirksam sind gemalte Statuen, scheinbar aus Marmor oder Bronze, die jedoch in solcher Ferne vom Zuschauer angebracht sein

¹⁾ Anfangs wurden diese Gebäude wohl massiv, aus Holz und Stuck hergestellt. Vergl. die Dekoration zur Calandria in Urbino 1513.

müssen, dass er sie nicht von der Seite sehen kann, also ihre Unkörperlichkeit nicht bemerkt, und die Illusion nicht gestört wird. Sie werden auf Pappe oder dünne Holztafeln gemalt und dann sorgfältig ausgeschnitten. Ebenso werden Schornsteine, Türme, überhaupt alles, was über die Dächer hervorragt, hergestellt. Serlio räth dringend ab, Menschen oder Tiere, die in irgend einer Bewegung gemalt dargestellt sind, an bestimmten Orten anzubringen, also z. B. eine Frau, auf einem Balkon oder innerhalb einer Thür stehend; das ist nur dann gestattet, wenn sie anscheinend schlafen. Dagegen giebt er Anweisung, wie man im Hintergrund kleine Figuren aus Pappe, z. B. Musikanten, Soldaten zu Fuss und zu Pferd, über die Bühne marschieren lassen kann.

Die Schönheit der Erscheinung dieser Bühnenarchitektur wird durch die künstliche Art der Beleuchtung noch erhöht. Überall an den Gebäuden, vor allem an den Friesen, an den freien Mauerflächen, in den Zwickeln der Bogen sind in einer gewissen Ordnung viereckige oder runde Öffnungen angebracht, hinter denen auf Brettchen facettierte Glasgefässe stehen. Sie sind mit farbigen Flüssigkeiten gefüllt und sollen auf diese Weise die mannigfachsten Edelsteine imitieren: Diamanten, Rubine, Saphire, Smaragde, Chrysoprase und Topase. Denselben Zweck können auch farbige Glasscheiben erfüllen. Diese Gefässe werden von hinten durch kleine Lampen beleuchtet. Sollen grössere den Sonnenstrahlen ähnliche Lichtwirkungen hervorgebracht werden, so nimmt man ein Barbierbecken und stellt eine Fackel davor; der starke Reflex wird dann die gewünschte Wirkung erzeugen. Serlio empfiehlt, dass zur Erhöhung der Illusion auch die Fenster der Vorderfassaden, mögen sie nun aus Glas oder Carton oder bemalter Leinwand sein, von hinten beleuchtet werden. Die Bühne soll aber nicht durch diese künstlichen Lichter an den Häusern, sondern durch Kronleuchter, die in der Mitte über der Bühne angebracht sind, erleuchtet werden.

Alles, was ins Bereich der Ingegni gehört, z. B. wie man den Lauf der Sonne und des Mondes oder eines Planeten darstellt, wie man Götter vom Himmel herabsteigen lässt und Blitz und Donner erzeugt, soll hier nur kurz erwähnt werden, obwohl Serlio gerade dabei mit besonderer Liebe verweilt.

Serlio unterscheidet nach Vitruv dreierlei Bühnen: für Komödien, Tragödien und Satyrdramen. Den Einteilungsgrund geben die Personen ab, die in jedem Stücke die Hauptrolle spielen. So sind die Häuser der Komödienbühne diejenigen einfacher Privatpersonen. Der betreffende Holzschnitt Serlios zeigt unter anderem ein Bordell auf der einen, ein Wirtshaus mit Fleischerladen im Erdgeschoss auf der andern Seite, in der Mitte im Hintergrunde eine Kirche, die von einem hohen in mehreren Stockwerken emporsteigenden viereckigen Turm überragt wird, aus dessen schon halb verfallenem obersten Stockwerke Strauchwerk und Gräser hervorwachsen. Die Häuser zeigen eine leichtere volkstümliche Bauart, bei der anstatt des kostspieligen Steins meistens Holz verwendet wird. Das Ganze macht einen malerischen Eindruck. Dagegen hat die Bühne für die Tragödie ein mehr ernstes, würdevolles Aussehen. Wie in der Tragödie nur die Schicksale von Königen und grossen Herren vorgeführt werden, so sprechen auch die Gebäude, die die Scenerie der Tragödie bilden, eine vornehme künstlerische Sprache, der Geist der Monumentalität herrscht hier vor. Fast alles ist in Stein gedacht: Tempel, Paläste mit Säulenhallen, mit Statuen und Malereien geschmückt, im Hintergrunde in der Mitte ein Triumphbogen, durch dessen Öffnung der Blick auf Obelisk und Pyramiden fällt.

Für das sogenannte Satyrdrama (die Eclogie der Renaissance) führt Serlio die Vorschriften Vitruvs an, der hier eine Scenerie mit Bäumen, Kräutern und Blumen, Felsen, Hügeln, Bergen, Quellen und ländlichen Hütten haben will. Da aber zur Zeit der Aufführungen, im Winter,

die Natur selbst zu dieser Scenerie nur wenig liefert, so soll nach Serlio alles künstlich nachgebildet werden. Aber diese Bäume, Kräuter und Blumen sollen nicht gemalt, sondern in Seidenstickerei dargestellt werden. Ein allerdings etwas kostspieliges Vergnügen, das aber Serlio gerade deshalb um so lobenswerter und grosser Herren würdig findet.

Wodurch unterscheidet sich die moderne Bühne von der des geistlichen Schauspiels? Diese Frage tritt nunmehr, nachdem wir jene in ihrer Entwicklung und in ihrem System genauer kennen gelernt haben, an uns heran.

Zunächst bestimmen äussere Umstände ihren von dem der mittelalterlichen Bühne so verschiedenen Charakter. Die *Sacra Rappresentazione* gehört zu den grossen öffentlichen Volksbelustigungen und wird deshalb unter freiem Himmel gespielt, die Komödie, überhaupt das regelmässige Drama, gehört als eine Unterhaltung für die vornehmeren, gebildeten Kreise in den geschlossenen Saal. Das sagt schon Cecchi im Prolog zur *Morte del Re Acab*. Abgesehen von der Natur des darzustellenden Stückes hängt also die Anlage und Dekoration der Bühne wesentlich von den Neigungen des Publikums und von der besonderen Örtlichkeit ab. Das Volk will vor allem das Wirkliche so wie es ist, der feiner Gebildete das Wirkliche veredelt durch die Kunst, das Idealschöne. Dieser Unterschied zeigt sich auch bei der Bühnendekoration. So dienen auf der modernen Bühne die Gebäude, welche die Scenerie bilden, immer nur zum Schmuck, sie sind der Hintergrund, von dem sich die Handlung abhebt. Der Teil der Bühne, auf dem sie stehen, kann nie zum Ort der Handlung werden, aus dem einfachen Grunde, weil der Raum auf drei Seiten perspektivisch stark verkürzt ist, die Schauspieler also dort

viel zu gross erscheinen würden. Es kann nicht in den Häusern, sondern nur auf dem freien ebenen Platze vor ihnen gespielt werden. Bei der *Sacra Rappresentazione* aber sind die Häuser mit in die Handlung einbezogen, sie stellen die besonderen Örtlichkeiten dar, in denen einzelne Teile der Handlung vor sich gehen. Hier ist also das praktische Bedürfnis zunächst massgebend.

Ohne grosse Rücksicht auf den Raum kann sich die Bühne des geistlichen Schauspiels nach allen Seiten frei entwickeln. Der Künstler dagegen, der eine Bühne auf moderne Art einrichten will, hat zu allererst mit den räumlichen Verhältnissen des Saales zu rechnen, in dem die Aufführung stattfinden soll. Sobald die Bühne an eine der Schmalseiten verlegt wird, tritt die Notwendigkeit ein, die Scenerie in ganz anderer Weise anzuordnen, als es bei der *Sacra Rappresentazione* üblich ist. Die einzelnen Gebäude, die dazu dienen, die Handlung des Dramas zu lokalisieren, können nicht mehr nebeneinander, sondern nur noch hintereinander aufgestellt werden. Es war nun das Natürlichste, in der Mitte der Bühne einen freien Platz oder eine Strasse anzunehmen, die nach dem Hintergrunde zu ging und auf beiden Seiten von Häusern begrenzt wurde. Auf diese Weise wird eine Scenerie von mehr allgemeinem Charakter geschaffen, die zu jeder klassischen Komödie, zu jeder ihrer modernen Nachahmungen vortrefflich passt, da deren Handlung immer nur auf der Strasse vor sich geht. Die einzelnen Gebäude verlieren infolgedessen ihre selbständige Bedeutung für das Drama und spielen eine ganz andere Rolle als früher: sie werden Glieder einer einheitlichen malerisch-architektonischen Komposition. Denn bei der Einrichtung der modernen Bühne handelt es sich nicht mehr zuerst um das Bedürfnis des Schauspiels, sondern um die Befriedigung des künstlerischen Sinns der Zuschauer. Die Bühne mit ihrer Scenerie soll als geschlossenes Bild wirken, und so tritt an die Stelle des Zimmermannes und des Dekorationsmalers, denen die Sorge für den Apparat

der Sacra Rappresentazione obliegt, der denkende, schöpferische, phantasieerfüllte Künstler, der die Scenerie für das moderne Drama ebenso komponiert, wie der Maler oder Bildhauer den architektonischen Hintergrund eines Gemäldes oder eines Reliefbildes. So wird die moderne Bühne zum Kunstwerk.

Diese Bühne hat jedoch nur eine äusserst geringe Ausdehnung nach der Tiefe. Der Künstler muss, um die erforderliche Wirkung zu erzielen, bestrebt sein, den Raum scheinbar zu vergrössern. Er kann dies nur, indem er den Bühnenraum nach den Gesetzen der Reliefperspektive möglichst allseitig verkürzt, sodass sich die Scenerie als ein in grosse Verhältnisse übertragenes Architekturrelief darstellt, dessen Fluchtpunktebene der in der Regel gemalte Schlussprospekt im Hintergrund der Bühne bildet. Die Perspektive ist also das eigentliche Lebenselement der modernen Bühnendekoration.

Es bedarf keines besonderen Beweises, dass die moderne Bühne eine vollständig neue eigenartige Schöpfung ist und dass sie in keinem Abhängigkeitsverhältnis zur mittelalterlichen Bühne steht, also keine Weiterentwicklung dieser ist. Kommen doch beide noch lange Zeit nebeneinander vor. Auch in ihrer höchsten Vollendung, bei der grössten Prachtentfaltung im Einzelnen, bleibt die geistliche Bühne ihrer ursprünglichen vielgliedrigen decentralisierenden Anlage getreu und ist infolgedessen gezwungen, auf das zu verzichten, was für die moderne Bühne das Wesentliche ist und wodurch sie zum Kunstwerk wird: die Perspektive.

IV.

Ursprung der modernen Bühnendekoration.

Noch eine wichtige Frage harret der Lösung: Wer ist der Schöpfer der modernen Bühnendekoration?

Zum ersten Mal ist uns die moderne Bühne im Carneval 1508 in Ferrara vor die Augen getreten bei der Aufführung der ersten modernen Komödie, der *Cassaria* des Ariosto. Ist dies Zusammentreffen ein blosser Zufall, liegt hier nicht vielleicht ein innerer Zusammenhang vor? Dann hätte also das Werk des Dichters den Anlass zum Bruch mit der Vergangenheit gegeben, der moderne Inhalt hätte gebieterisch eine neue äussere Form verlangt. Für diese Annahme sprechen manche Umstände. Ariosto war von Kindheit an als Schauspieler auf dem ferraresischen Theater praktisch thätig, er musste bei den Aufführungen klassischer Komödien genauer als jeder andere kennen gelernt haben, wie wenig die geistliche Bühne eigentlich der regelmässigen Anlage dieser Komödien äusserlich entsprach. Als er nun daran dachte, seine ganz nach klassischem Muster gedichtete erste Komödie aufzuführen, beschloss er, sie auf einer Bühne darzustellen, die dieselbe einheitliche Anlage zeigte, wie seine Dichtung selbst. Er trat also mit der Forderung einer gründlichen Umgestaltung der bisherigen Bühne auf, die durchzuführen gerade ihm, als Intendanten der Festlichkeiten und Schauspiele am Hofe, nicht schwer werden konnte. So entstand nach seinen Angaben die erste moderne Bühne, und Pellegrino da Udine, der der Idee des Ariosto künstlerischen Ausdruck verlieh, wäre demnach als ihr Schöpfer zu betrachten.

Dieser Annahme muss der Kunsthistoriker mit schwerwiegenden Bedenken entgegentreten. Wer sich in der Renaissance der Theaterdekoration widmen wollte, musste über eine ungewöhnlich vielseitige Begabung und ein grosses Können verfügen: er musste Maler und Architekt zugleich und vor allem ein Meister der Perspektive sein. Natürlich musste der Erfinder der modernen Theaterdekoration diese Eigenschaften noch in ganz anderem Masse besitzen als die, welche in seine Fusstapfen traten. Wer es auch sein mochte, es konnte vor allem keiner sein, der nur in einer Kunst zu Hause war, also etwa einer, der zeitlebens nur Maler war. Es musste ein bedeutender Kopf sein, der sich gern mit Problemen abgab, zu deren Lösung mathematische und perspektivische Kenntnisse notwendig waren, wie sie damals von allen Künstlern am meisten der Architekt besass. Lässt sich das alles von Pellegrino da Udine sagen? Soweit wir seine Thätigkeit und seine Werke kennen, müssen wir die Frage mit nein beantworten. Er war ein tüchtiger Provinzialkünstler, der wohl Fresken und Tafelbilder zu malen verstand, grössere künstlerische Eigenschaften aber nicht besass. Eine besondere Meisterschaft in der Perspektive zeigt er nirgends, wenigstens hat diese noch niemand in seinen Werken entdeckt. Ein Bahnbrecher ist er auf keinem Gebiete gewesen.¹⁾ Ich möchte deshalb vermuten, dass auch der künstlerische Entwurf zur Dekoration der Cassaria nicht sein geistiges Eigentum gewesen ist, sondern von einem begabten ferraresischen Architekten hergerührt hat (es wäre müssig, hier auch nur vermutungsweise einen bestimmten Namen zu nennen), und dass Pellegrino nur als Maler an der Ausführung beteiligt war.

Ist es aber wirklich so sicher, dass Ferrara die Geburtsstätte, 1508 das Geburtsjahr der modernen Bühne ist? Auch hier erheben sich Zweifel. Aus dem Briefe des Bernar-

¹⁾ Vergl. Lermolieff, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*, 2. Band: *Die Galerien zu München und Dresden* (Leipzig 1891), S. 45—51.

dino Prosperi an Isabella d'Este lässt sich allerdings schliessen, dass die Dekoration zur Cassaria die erste des Pellegrino in Ferrara war, und dass sein Name der Markgräfin vorher nicht bekannt gewesen war, nicht jedoch, dass sie überhaupt die erste dieser Art in Ferrara war. Prosperi rühmt nur ihre Schönheit. Würde er sich nicht noch etwas anders ausgedrückt haben, wenn für ihn und Isabella die perspektivische Bühnendekoration etwas ganz Neues gewesen wäre? — Unsere Zweifel gründen sich ausserdem auf das Fehlen von Nachrichten über die Bühne in den vorhergehenden Jahren. So ist von den Aufführungen des Carnevals 1507 gar nichts bekannt, und was die des Carnevals 1506 betrifft, so berichtet Bernardino Prosperi nur über eine von Niccolò da Correggio in Scene gesetzte Ecloge. Doch zeigen diese Eclogen (Schäferspiele) noch in späterer Zeit eine Ausstattung, die ganz verschieden von der der Komödien und Tragödien ist, da ihnen die perspektivische Architektur fehlt, so dass ein Rückschluss auf die gleichzeitige Form der Komödienbühne nicht zulässig wäre. Im Carneval 1505 wurde wegen des Todes Ercoles I. kaum gespielt. So ist immerhin die Möglichkeit vorhanden, dass schon in den Jahren 1505—1507 die moderne Bühne zum ersten Male in Ferrara angewendet worden ist. Leider fehlen auch alle Nachrichten über Komödienaufführungen, die in dieser Zeit in Mantua und Urbino stattgefunden haben.

Erweist sich nun die Ansicht, dass die moderne Bühne erst im Jahre 1508 entstanden sei, als unhaltbar, so sind dann auch keine triftigen Gründe mehr vorhanden, Ferrara als ihre Geburtsstätte anzusehen. Wir sind also gezwungen, unsere Blicke anderswohin zu wenden. Die Spuren weisen nach Rom, der Stadt der Hochrenaissance. Man kann sagen, in keiner anderen Stadt Italiens war am Anfang des 16. Jahrhunderts der Boden für die Entstehung einer neuen Kunstgattung, wie es die moderne Bühnendekoration war, so gut vorbereitet, waren die dafür nötigen Voraussetzungen in so reichem Masse vorhanden, wie in Rom. Ziehen wir

zunächst die äusseren Umstände in Betracht: Seitdem Rom die Hauptstadt, der Mittelpunkt des politischen Lebens von ganz Italien geworden war, gab es hier mehr Gelegenheit zu Festen jeder Art, als in anderen grösseren Städten. Mit der durchaus weltlichen Hofhaltung der Päpste dieser Zeit konnte sich keine der grösseren und kleineren Fürstenhöfe an Umfang und Glanz messen. Und neben diesem einen Mittelpunkt des geselligen Lebens gab es noch eine Menge anderer. Hatte doch jeder hohe kirchliche Würdenträger, jede hervorragende Adelsfamilie ihren Palast, ihre eigenen Feste. Der römische Carneval der Hochrenaissance war in jeder Beziehung bedeutender als der anderer Städte. Komödien spielten dabei die Hauptrolle, doch blieben sie nicht beschränkt auf die Zeit des Carnevals, sondern sie bildeten auch eine notwendige Ergänzung zu jeder anderen Festlichkeit, zu jedem Festmahl, das der Papst oder die Cardinäle oder die Conservatoren Roms oder einzelne Adelige bei besonderen Anlässen veranstalteten. Nach der Sitte der Zeit wurde der Saal des Palastes, in dem die Aufführung stattfinden sollte, für jede Gelegenheit besonders hergerichtet und die Bühneneinrichtung in der Regel sofort nach dem Gebrauch wieder abgebrochen, so dass also für jede neue Aufführung eine neue Dekoration gearbeitet werden musste. Man kann sich denken, dass auf diese Weise zwischen denen, welche solche Festlichkeiten veranstalteten, namentlich in Bezug auf den Glanz der Ausstattung ein fortwährender Wettstreit bestehen musste, und dass die Künstler Roms, die mit den Dekorationen beauftragt waren, auch ihrerseits an diesem Wettstreite teilnahmen. Es erscheint daher in Rom ganz unmöglich, dass, wie an den kleineren Fürstenhöfen von Ferrara, Mantua, Urbino, ein einziger Künstler, auch wenn er noch so viel Gehilfen in seiner Werkstätte beschäftigte, die Dekorationen zu sämtlichen Komödien, die z. B. zur Carnevalszeit aufgeführt wurden, hätte liefern können.

Die Bühnendekoration der Hochrenaissance ist die Kunst, bei sehr beschränkten Raumverhältnissen mit Hilfe der Per-

spektive möglichst grosse Raumwirkungen zu erzielen. Darin sehen Serlio und Vasari den Haupttruhm dieser Schöpfungen des Augenblicks, die sie unbedenklich den grossen monumentalen Schöpfungen ihrer Zeit an die Seite stellen. Thatsächlich stand bei den Zeitgenossen diese Kunst, die wir jetzt gewohnt sind, über die Achsel anzusehen, der grossen monumentalen Kunst an Rang gleich. Sie hätte diese hohe Stellung jedenfalls nicht eingenommen, wenn sie nicht von den grössten Meistern der Hochrenaissance ausgeübt und auf diese Weise geadelt worden wäre.

Wer waren aber die grossen Künstler in Rom am Anfang des 16. Jahrhunderts, in denen sich alle die Fähigkeiten vereinigten, die zur Erfindung der modernen Bühne notwendig waren? Da es sich nur um die Zeit bis 1507 handelt, kommen hier allein Bramante und Peruzzi in Frage, beide Maler und Architekten zugleich und wegen ihrer Meisterschaft in der Perspektive schon bei den Zeitgenossen berühmt. Und in der That schreibt auch Vasari einem von ihnen, dem Peruzzi, die Erfindung der modernen Bühne zu, indem er sagt, Peruzzis Arbeiten bezeichneten den Anfang einer neuen Epoche der Bühnendekoration. Seine Worte lauten folgendermassen: „Ed in queste sì fatte opere meritò tanto più lode, quanto per un gran pezzo adietro l'uso delle comedie, e conseguentemente delle scene e prospettive, era stato dismesso, facendosi in quella vece feste e rappresentazioni; ed o prima o poi che si recitasse la detta Calandra, la quale fu delle prime comedie volgari che si vedesse o recitasse, basta che Baldassarre fece al tempo di Leone X due scene che furono maravigliose ed apersono la via a coloro che ne hanno poi fatto a' tempi nostri.“¹⁾ Vasari setzt also die Erfindung der modernen Bühne in die Zeit Leos X. und glaubt, bis zur Aufführung der Calandria habe es in Rom keine Komödien gegeben, sondern nur Schauspiele in der Art der Sacra

¹⁾ Vasari IV, 600 (v. di B. Peruzzi).

Rappresentazione. Ein Blick auf die Entwicklung des profanen Theaters in Rom von der Zeit Innocenz VIII. bis zum Regierungsantritt Leos X. genügt, um Vasaris Ansicht zu widerlegen. Als die Calandria zum ersten Male in Rom aufgeführt wurde, waren etwa 30 Jahre seit der Wiederbelebung der klassischen Komödie durch Pomponius Laetus vergangen. Auch Peruzzis erste Theaterdekorationen setzt Vasari viel zu spät an, sie fallen jedenfalls in eine viel frühere Zeit als 1515, wahrscheinlich einige Jahre vor 1510 oder mindestens um 1510. Wir erinnern uns der Komödien, die im Carneval 1510 zu Ehren des Francesco Maria von Urbino und seiner Gemahlin gespielt wurden: am 10. Februar im Vatikan, am 11. beim Cardinal Sanseverino, am 12. bei Agostino Chigi. Nun können wir kaum annehmen, dass Chigi mit der Dekoration seiner Bühne einen fremden Künstler beauftragte, mit dem er sonst nicht weiter in Verbindung gestanden hätte. Von allen Künstlern Roms stand ihm aber gerade damals keiner so nahe, wie sein Landsmann Peruzzi, der um diese Zeit wohl schon beschäftigt war, die Säle in Chigis neuer Villa an der Lungara mit Fresken zu schmücken. Von den gemalten Architekturen im grossen Saal des Obergeschosses, die diesen infolge der meisterhaften Perspektive viel grösser erscheinen liessen, als er wirklich war, und die dadurch die Bewunderung der Zeitgenossen hervorriefen,¹⁾ war es nur ein kleiner Schritt bis zu den in Relief dargestellten Städtebildern auf der modernen Bühne. Diese waren eine Übersetzung jener von der Fläche in den Raum. Wenn nun die Frage aufgeworfen wird, wer zu den Komödien des Agostino Chigi im Carneval 1510 die Dekorationen geschaffen haben mag, so liegt

¹⁾ Vasari IV, 592—594. — Sebastiano Serlio, Regole generali di Architettura (d. i. 4. Buch der Architektur), Venedig, Francesco Marcolini da Forli, 1540, Fol. LXX (Cap. XI). — Die hier citierte Ausgabe ist die zweite, die wohl 1541 und nicht 1540 erschien („Del mese Febraro 1540“ ist jedenfalls stile veneziano und nicht stile comune). Die erste Ausgabe erschien 1537, was nicht bekannt zu sein scheint.

es doch sehr nahe, zuerst Peruzzis Namen zu nennen, desjenigen Künstlers, der zu Leos X. Zeit als der grösste Meister in dieser Kunst galt.

Peruzzi hat gewiss in der Theaterdekoration zu seiner Zeit, vielleicht in der ganzen Renaissance, das Grösste geleistet, sodass sein Wirken hier vorbildlich für alle jüngeren Künstler sein konnte. Aber muss er deshalb, wie Vasari will, auch der Erste gewesen sein, der dem genialen Gedanken einer gänzlichen Umformung der alten Bühne und ihrer Dekoration künstlerischen Ausdruck verlieh? Die Zeitgenossen berichten nichts davon, und auch Peruzzis Schüler Serlio, der es am besten wissen musste und gewiss nicht verschwiegen hätte, sagt nur¹⁾: „Ma che dirò io in questa occasione de le stupende et artificiose scene, fatte in Roma dal detto Baldassar? le quali furono tanto più degne di loda, quanto fu minore la spesa in farle, de le altre fatte prima di quelle, e dopo anchora, mercè del sapere, e de la intelligentia sua.“ Aus diesen Worten geht deutlich hervor, dass Peruzzi zwar der Ruhm gebühre, nicht nur die schönsten, sondern auch die am wenigsten kostspieligen Bühnendekorationen gefertigt zu haben, dass aber in derselben Art, wie er sie übte, noch andere Künstler vor ihm thätig gewesen wären.

So bliebe also nur noch ein Künstler in Rom übrig, dem die Erfindung der modernen Bühnendekoration zugeschrieben werden könnte: der grosse Bramante. Auf ihn weist auch die Thätigkeit eines anderen grossen Theaterdekorateurs, des Girolamo Genga. Als der Herzog Francesco Maria von Urbino Anfang 1509 seine Hochzeit mit Eleonora Gonzaga feierte, berief er, wie Vasari erzählt, den Genga aus Rom zurück, damit er die zu den Komödien und sonstigen Festlichkeiten nötigen Dekorationen lieferte. Da angenommen werden muss, dass Genga die Bühne auf moderne Art einrichtete, so ist es kaum anders möglich,

¹⁾ Seb. Serlio, Regole generali, a. a. O.

als dass er die neue Erfindung von Rom mitbrachte. In Rom aber muss er Beziehungen zu Bramante gehabt haben, schon weil beide Landsleute waren. Auch sein architektonischer Stil zeigt deutlich Bramantesche Einflüsse, weshalb ein Schulverhältnis mit Wahrscheinlichkeit vorauszusetzen ist. Man kann deshalb mit einigem Rechte behaupten, dass die moderne perspektivische Bühne eine Erfindung ist, die in Bramantes Schule gemacht wurde. Dass Vasari und die Zeitgenossen nichts davon berichten, dürfte kaum ins Gewicht fallen, wenn wir in Betracht ziehen, wie wenig wir überhaupt von Bramante, diesem grössten Architekten aller Zeiten, wissen, und wie selbst seine grossen monumentalen Schöpfungen zum Teil noch unbekannt sind.

Bramantes Universalität prädestinierte ihn gewissermassen zur Erfindung der modernen Bühne. In seiner Architektur finden wir schon frühe verschiedene Züge, die eigentlich direkt auf die spätere perspektivische Architektur der Bühne hinweisen. Soweit bekannt ist, war er der Erste, der perspektivische Wirkungen in die Architektur einführte, nicht aus Laune und Willkür, sondern aus künstlerischen Rücksichten und unter dem Drucke äusserer Umstände. Das beste Beispiel davon bietet der Chor von S. Satiro in Mailand, den H. Semper folgendermassen beschreibt: „Der Chor selbst besteht nur dem Scheine nach, d. h. in einer sehr wenig vertieften, coulissenartig sich verjüngenden, flach abgeschlossenen Nische, die durch Bögen, Pilaster, Nischen, Tonnengewölbe und Apsis in blossen perspektivisch gezeichnetem Relief den Eindruck eines tiefen Chorraums mit Apsis erweckt. Raummangel . . . war es, was Bramante veranlasste, . . . die Chornische gleichsam als blosser Theaterdekoration anzudeuten.“¹⁾ — Ein anderes Beispiel ist die Incoronata von Lodi, die zwar nicht auf Bramante direkt, aber doch auf seine Schule zurückgeht.

¹⁾ H. Semper, Donato Bramante, in Dohmes Kunst und Künstlern I. — Jac. Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien, 3. Aufl., S. 176 nennt es eine „Grille“, was wohl nicht ganz richtig ist.

Ihr Inneres ruft mit seinen „eigentümlich schräg vertieften Nischen“ ganz ähnliche Wirkungen hervor.¹⁾ Diese Beispiele sind gewiss nicht die einzigen, man würde leicht mehr finden, wollte man danach suchen. Bramantes Schüler Cesariani sagt in seiner Vitruvübersetzung (1521), die Modernen hätten dieses Mittel öfter angewendet, um möglichst grosse Raumwirkungen zu erzielen.²⁾ Ähnliches beabsichtigte Bramante bei einem seiner ersten Bauten in Rom, dem Tempietto von S. Pietro in Montorio 1502, ohne es jedoch zur Ausführung zu bringen: „Der Meister wollte sein Tempietto aus einer bestimmten Nähe, in einer bestimmten Verschiebung, eingefasst (für das Auge) durch Säulen und Gebälk seines Portikus betrachtet wissen. Es wäre somit das erste Denkmal eines ganz durchgeführten perspektivischen Raffinements.“³⁾

Wir besitzen einen Kupferstich mit der Darstellung einer Strassenarchitektur, der zwar mit Unrecht dem Bramante selbst zugeschrieben wird, aber jedenfalls von einem Stecher aus seiner Schule herrührt. Er ist bezeichnet: BRAMANTI . ARCHITECTI . OPVS.⁴⁾

Der Stich stellt eine Strasse mit Gebäuden von auserlesenem Geschmack und vornehmem Äusseren zu beiden Seiten dar. Die beiden vordersten Gebäude springen durch offene Hallen bedeutend nach der Strasse zu vor. Das zur linken zeigt unten eine Rundbogenhalle, darüber folgt zwischen zwei Gesimsen ein mit verschlungenem Ast- und Rankenwerk dekorierter Fries, darauf das erste Stockwerk, von Fenstern durchbrochen, die durch Dreieckgiebel abgeschlossen

¹⁾ Burckhardt, a. a. O. S. 124.

²⁾ Vitruvio de architectura libri dece traducti de latino in vulgare, Como 1521, Fol. 70b: et perho Periptere pono significare havere le cupule: seu nichie capellete in circuito facte di basserilevo: como molti moderni hano facto per la ratione optica: pare habiano uno introrso magno: si como in la praedicta aede dil Divo Satiro ha architectato epso Bramante.

³⁾ Burckhardt, Cicerone, 6. Aufl. II, 217.

⁴⁾ Abgebildet bei Müntz, Histoire de l'Art pendant la Renaissance II, 299.

werden. Über dem ersten Stockwerke befindet sich noch ein Halbgeschoss mit kreisrunden Fenstern, dessen Mauerfläche figürlich ornamentiert ist. Das Ganze wird von einem reichgegliederten Kranzgesims gekrönt. Diesem Gebäude gegenüber, auf der rechten Seite der Strasse, sehen wir ein anderes, dessen Obergeschoss durch korinthische Säulen getragen wird, auf denen ein vielfach gegliedertes und verkröpftes Gebälk ruht. Das Geschoss ist durch Pilaster gegliedert. Diese tragen ein Gebälk, das in gleicher Weise gegliedert und verkröpft ist, wie das des Erdgeschosses. An diese beiden Gebäude schliessen sich nach dem Hintergrund zu noch andere an. Im Mittelgrunde steht in der mittleren Achse der Strasse ein Triumphbogen mit vorgesetzten Säulen, deren Sockel mit Reliefs geziert sind. Hinter dem Triumphbogen ragt links ein hoher Glockenturm, rechts die Kuppel einer Kirche empor. Durch die Öffnung des Triumphbogens erblickt man im Hintergrund die Fassade einer Kirche, die von einer hohen Kuppel überragt wird.

Die hier dargestellten Baulichkeiten würde man des Details wegen eher in die römische als in die lombardische Zeit Bramantes versetzen. Das Detail weist auch deutlich auf die ursprüngliche Bestimmung dieser Strassenarchitektur hin. Die Menge der horizontalen Einzelglieder an Architraven und Gesimsen, die starken Ausladungen der Gesimse, die besonders bei dem Gebäude rechts auffällige durchgehende Verkröpfung des Gebälks, dies alles ruft den Eindruck hervor, als wäre diese Architektur weniger zur Ausführung in Stein, als vielmehr in Holz und Stuck bestimmt gewesen. Jedenfalls haben wir also ein Werk der Festdekoration vor uns. Könnte es nicht eine Bühnendekoration Bramantes sein? Meiner Ansicht nach findet sich in dem Stiche nichts, das einer derartigen Bestimmung zuwider wäre. Diese Vermutung wird noch unterstützt durch die Ähnlichkeit in der allgemeinen Anordnung der Baulichkeiten sowohl auf unserem Stiche, wie auf den beiden früher besprochenen Holzschnitten Serlios, welche uns die Dekora-

tion einer Komödie und einer Tragödie vor die Augen führen.

Das Ergebnis aus allen vorangegangenen Untersuchungen wäre dann dieses: Bramante, auf den man alle grossen und schönen Gedanken der Architektur der Hochrenaissance zurückzuführen gewohnt ist, wird in der ersten Zeit seines römischen Aufenthalts, um das Jahr 1505, der Schöpfer einer ganz neuen Kunstgattung, der modernen Bühnendekoration. In seiner Schule erfährt sie dann ihre weitere Ausbildung, vor allem durch den grossen Baldassarre Peruzzi, der nach Geymüllers Forschungen¹⁾ in den Jahren 1505 und 1506, wenn nicht schon eher, der Hauptzeichner Bramantes für S. Peter war.

Gerade für Bramante und seine Schüler muss jede Gelegenheit zur Bühnendekoration willkommen gewesen sein. Denn hier auf der Bühne konnten sie, was ihnen sonst nur selten beschieden war, ihre grössten architektonischen Träume fast mühelos verwirklichen. Mit einem so gefügigen Material wie Holz, Stuck und Leinwand liessen sich architektonische Wunderdinge verrichten. Noch fehlen freilich alle Zeugnisse für diese ersten Bühnenarbeiten des Bramante und Peruzzi, aber hoffentlich werden auch hier noch einmal die Quellen eröffnet, die uns die Erkenntnis bringen. Dann wird sich auch die Frage, ob und inwiefern die Bühnendekoration Einfluss auf die monumentale Architektur genommen habe, mit mehr Aussicht auf Erfolg als bisher beantworten lassen. Jedenfalls verdient eine Kunst wie die Bühnendekoration der Hochrenaissance, die von den grössten Architekten aller Zeiten, Bramante, Peruzzi, Raffael, Girolamo Genga, Giulio Romano, ausgeübt worden ist, schon in Hinblick auf diese Namen in Zukunft eine grössere Berücksichtigung von Seiten der Forschung.

¹⁾ H. v. Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe für S. Peter in Rom.



Verzeichnis der Künstler.

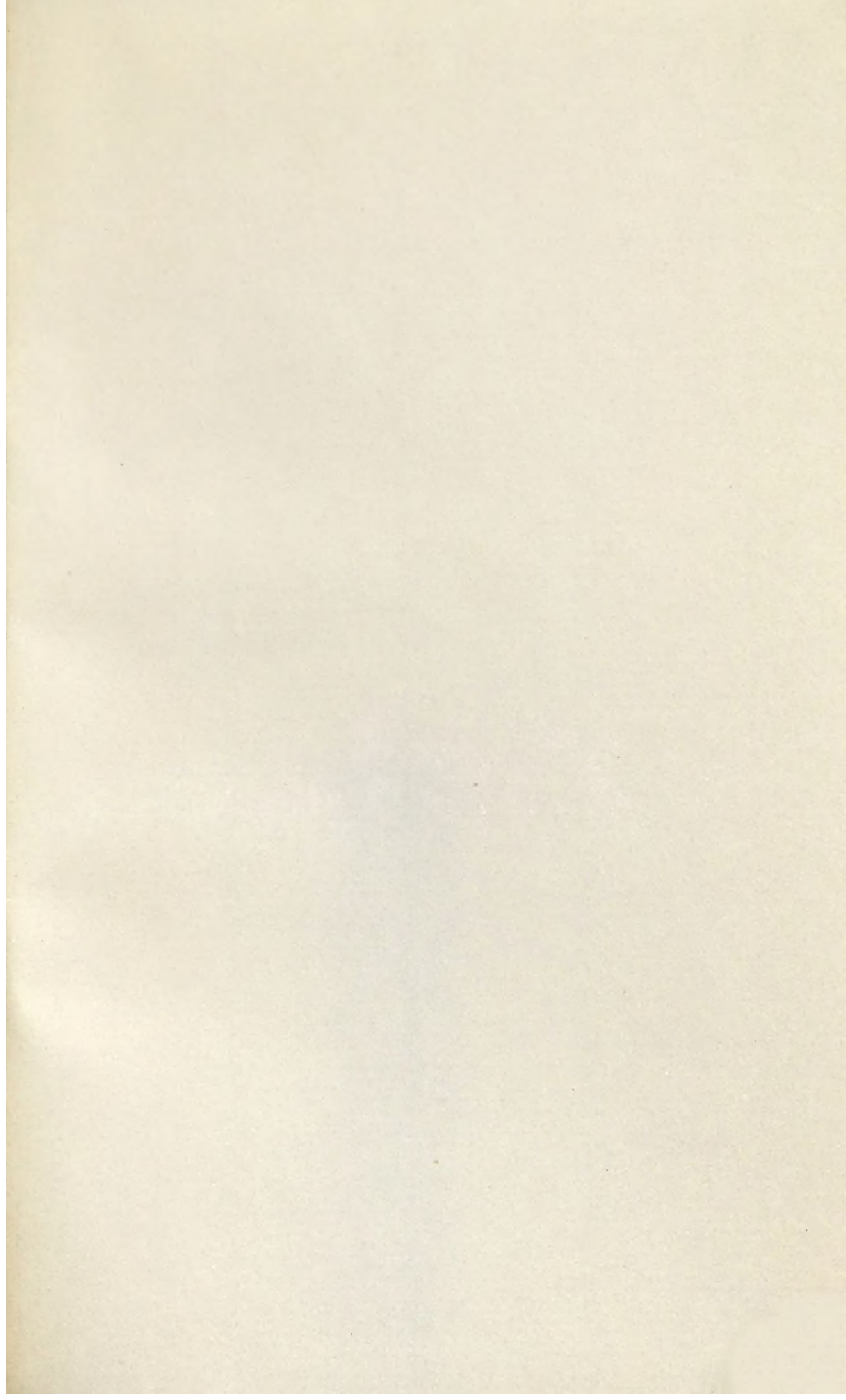
	Seite		Seite
Albergati, Ercole (Zafarano)	26—27	Nastasi, Massiminiano	30
Ammanati, Bartolomeo	73—74	Pellegrino da Udine	22, 23, 85—86
Anastasi, Anastasio	30	Peruzzi, Baldassarre	55—59 61, 62—64, 67, 68, 70—71 76, 88—90, 94, 95
Anastasi, Massiminiano	30	Peruzzi, Salvestro	70
Bandinelli	55	Possello, Piero	54—55
Bertani, Giov. Batt.	29, 30	Raffael	65—68, 95
Bianchino, il (Giov. Trullo)	15, 20	Romano, Giulio	28—29, 95
Bramante	28, 32, 35, 55, 88, 90—95	Rosselli, Piero	55
Brescia, Vincenzo da	28	Sangallo, Antonio da	70—71
Brunelleschi, Filippo	5, 33	Sangallo, Aristotile (Bastiano)	71—73
Carpi, Girolamo da	24	da	71—73
Cecca	33	Scalabrino, Antonio	30
Cogo, il (Nic. Segna)	16, 20	Segna, Nicoletto (il Cogo)	16, 20
Costabili, Rinaldo	24	Serlio, Sebastiano	37, 76—81, 94
Dario	30	Taragnoli, Vincenzo	30
Dossi, Dosso	23	Trullo, Giov. (il Bianchino)	15, 20
Franco, Battista	73—74	Udine, Pellegrino da	22, 23, 85—86
Genga, Bartolomeo	41	Vaga, Perino del	72—73
Genga, Girolamo	28, 36—38, 40—41 90—91, 95	Vasari	73
Lancia, Baldassarre	41	Vianini, Antonio Maria	30, 31
Leonardo da Vinci	32, 33, 34, 35	Vinci, Leonardo da	32, 33, 34, 35
Mantegna, Andrea	26	Viti, Timoteo	37
Marsigli, Bernardino de'	17, 19, 20	Zafarano (Ercole Albergati)	26—27
Marsigli, Fino de'	16, 17, 19, 20		
Michelangelo	55		

Zur Erklärung und Kritik des Vasari.
(Ausgabe G. C. Sansoni, Firenze.)

Baldassarre Peruzzi	Bandinelli
IV, 592—594 89—90	VI, 150—151 55
595—586 55—59	
600 . 60—61, 62, 88—89	Girolamo Genga
610 63—64	VI, 316—317 . . 36—37, 90—91
640 69—71	
Antonio da Sangallo d. J.	Aristotile da Sangallo
V, 519 69—71	VI, 445—446 71
	446 ff. 72—73
Giulio Romano	Battista Franco
V, 547 28—29	VI, 583—584 73—74

LEBENS LAUF.

Ich, Wilhelm Eduard Flechsig, wurde am 9. April 1864 in Zwickau als erster Sohn des Baumeisters Eduard Flechsig geboren. Meine Eltern sind beide tot. Ich gehöre der evangelisch-lutherischen Kirche an. Nachdem ich die Bürgerschule und das Gymnasium in Zwickau besucht hatte, das ich Ostern 1884 mit dem Zeugnis der Reife verliess, trat ich in das 9. Infanterie-Regiment Nr. 133 als Einjährig-Freiwilliger ein. Ostern 1885 bezog ich die Universität Leipzig, um Kunstgeschichte und Germanistik zu studieren, wandte mich aber, hauptsächlich durch Anton Springer beeinflusst, bald ganz dem Studium der Kunstgeschichte zu. Nach vier Semestern verliess ich Leipzig, um meine Studien in Heidelberg (Sommersemester 1887) und in Strassburg (Wintersemester 1887/88 und Sommersemester 1888) fortzusetzen und kehrte darauf nach Leipzig zurück. Im Februar 1891 liess ich mich exmatrikulieren, nahm aber noch drei Semester als Hospitant an den Vorlesungen und Übungen teil. In Leipzig hörte ich die Vorlesungen der Herren Prof. v. Bahder, Brockhaus, Erler, Heinze, Hildebrand, Janitschek, Kretzschmar, Lamprecht, Masius, Maurenbrecher, Paul, Schreiber, Springer, Wundt und Zarncke, in Heidelberg die der Herren Prof. v. Duhn, v. Öchelhäuser und K. Fischer, in Strassburg die der Herren Prof. Baumgarten, Janitschek, Michaelis, Scheffer-Boichorst und Dr. Baragiola. Von allen diesen Männern haben namentlich drei einen besonders nachhaltigen Einfluss auf meine Entwicklung ausgeübt: A. Springer, Hub. Janitschek und Ad. Michaelis.



Buchbinderei
Chr. Klostermayer
München

Flehsig, Eduard,

Die Dekoration der modernen Bühne in Italien von den Anfängen bis zum
Schluß des XVI. Jahrhunderts erster Teil

Bd.: 1. Teil

1894

L.eleg.g. 155 x-1

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11640540-9